منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef



الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

سعيد يقطين

قضايا الرواية العربية الجديدة

الوجود والحدود

معالم نقدية

قضايا الرواية العربية الجديدة

الوجود والحدود

قضايا الرواية العربية الجديدة

الوجود والحدود

سعيد يقطين









بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى

1433 هـ - 2012 م

ردمك 978-614-01-0299-6



4، زنقة المامونية - الرباط - مقابل وزارة العدل
هاتف: 537723276 212+ - فاكس: 537200055 212+
البريد الإلكتروني: darelamane@menara.ma

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة - الجزائر
هاتف/فاكس: 21676179 213+
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com



عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 13-5574 شوران - بيروت 2050-1102 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

التنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت - هاتف 785107 (9611+)

الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت - هاتف 786233 (9611+)

المحتويات

إهداء

إلى روح أخي محمد يقطين

برحيله فقدت أبي مرة ثانية

وأخي الثاني،

رحمة وغفرانا...

تمهيد

1. قضايا المجتمع:

قضايا الرواية العربية هي، بشكل أو بآخر، قضايا المجتمع العربـــي. إنها متعددة ومتنوعة ومتشعبة تشعب وتنوع وتعدد قضايا الإنسان العربـــي في العصر الحديث. عندما انتبه العربـــي إلى نفسه منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القـــرن العشرين وجد نفسه محاطا بأسئلة لا حصر لها حول ذاته ووجـــوده في علاقتـــهما بالعالم المحيط به. كانت الدهشة والصدمة الكبرى. وبدأ الإحساس بالتفاوت الكبير بينه وبين الغرب من جهة، وبين حاضره وماضيه من جهة أخرى.

كان السؤال الكبير: بماذا نبدأ؟ وكيـــف؟ وكـــان الســـجال والخـــلاف في التشخيص والاقتراح... كل التشخيصات كانت ناقصة، وكل الاقتراحات ظلـــت لا تخلو من شوائب. وكان التردد والإحجام، وتقرر المصير بناء على التـــدخلات الخارجية وعلى أساس مقتضيات ما كان يمور داخليا من تفـــاعلات ذات جـــذور تاريخية في تكوين المجتمع العربـــي.

سؤال الماضي المشرق والتاريخ العريق كان مؤرقا. إنه الحلم الذي يجابه بـــه الواقع الذي بدأ يتخذ في بعض مظاهره أبعادا غريبة و"غربيـــة". فكيـــف يمكننـــا استرجاعه وتحويله إلى واقع نجابه به الآخر وحضارته المادية؟

كما أن سؤال الأخذ بأسباب الحضارة الغربية واتخاذها نموذجا ظل يحفز على اطراح الماضي، باعتباره أصل كل المشاكل، وتبني صورة الغرب في الحياة والوجود.

وبعد أزيد من قرن من الزمان، وسقوط تصورات وتبخر أحـــلام اســـتعادة الخلافة الإسلامية، من جهة أولى، أو بناء الوحدة العربية وتحقيق العدالة الاجتماعية في ضوء الحرية والاشتراكية، من جهة ثانية، ظل الماضي حاضرا والغرب موجودا. النقيضان يجتمعان. وكانت الازدواجية السمة المهيمنة: التعايش والتساكن، والتنابذ والتنافر في آن. جسد موزع بين وجودين متعارضين ومركب من مادتين متنافرتين:

على الرأس قبعة ملفوفة بعمامة. وعلى الجسم قميص ورابطة عنق تعلوها لحية مسترسلة وبذلة عليها دشداشة. وفي الرجلين جوارب عليها خف عربي، أو حذاء رياضي بلا جوارب. أو سروال دجينس وقميص قصير الكمين يغطيهما حجاب أسود من قنة الرأس إلى أخمص القدمين. الجبة للصلاة يوم الجمعة، والبذلة، والسبحة في اليد، للبار يوم السبت؟ خليط عجيب من العناصر والمكونات والرؤى والتصورات والأوهام والأحلام.

تكبر قضايا المجتمع العربي مع التطور، وتحتل على رأسها قضايا التخلف والتبعية والقمع. تختزل كل هذه القضايا في إشكالية السلطة: السلطة السياسية (الحاكم) والسلطة الاجتماعية (الطائفة والقبيلة والأعراف والتقاليد). تطرح الشورى إلى جانب الديموقراطية لحل مشكلات السلطة. وتمتزج الطائفة بالحزب، وتختلط القبيلة بالقوى الاجتماعية، فإذا بالزعيم إمام، وبرئيس مجلس الشعب أو البرلمان شيخ قبيلة. صورة مركبة لا وجود فيها للوطن أو المواطن. ولا يتولد عن هذا التركيب غير قضايا مركبة يختلط فيها الفردي بالاجتماعي وتكثر الاصطفافات والتمايزات، وأخيرا بدأ يشيع مصطلح "الأطياف" الطائفية و"الألوان" القبلية. وهذه الأطياف قابلة للتوالد والتكاثر، لأن كل طيف يرى أن له الحق في الوجود ما دامت هناك أطياف وأطياف،،، إنها غير قابلة للحصر أو العد.

تزايد الأطياف لا يؤدي إلا إلى المزيد من المطالبة بحق "التميز" و"مشروعية" الوجود. وعندما نضيف إليه التمايز بين المدينة والقرية والمركز والهامش والرجل والمرأة، والغنى الفاحش والفقر المدقع،،، لا يمكن للقضايا والمشاكل إلا أن تتعدد وتتنوع وتتشابك. فتتسع الهوة بين مكونات الوجود، وتضيع الحدود. فتتناسل المشاكل وتتوالد وتتواتر مع الزمان. فإذا هي عامة وخاصة، تتصل بصراع الفرد مع ذاته، ومع محيطه. فيكون الحلم تارة بالخلاص الفردي، أو بالخلاص الجماعي طورا، حين تشتد الصراعات مع الخارج، أو بخلاص فرقة أو طائفة أو قبيلة وهي تسعى لفرد هيمنتها على الأخريات. وتزداد الأمور تعقيدا بتدخل العالم الخارجي، مباشرة، على صورة استيطان أو احتلال؛ أو، ضمنا، عن طريق الإملاءات المالية والاقتصادية والسياسية، فتتشابك ردود الأفعال وتتركب القضايا، ولا تبقى سوى المآزق التي تبدو بلا حلول ولا آفاق. فإذا التشاؤم اللامحدود أو التذمر الذي لا يتوقف...

2. قضايا الرواية:

كل القضايا التي يتخبط فيها المجتمع العربي الحديث، مما حاولنا الإيماء أو الإيحاء إليها تجد لها حضورا في الرواية العربية، بصورة أو بأخرى، فإذا هي إياها، وإذا هذا الكعك من ذاك العجين!

فكيف يمكننا ترتيب هذه القضايا؟ وأنى لنا الإحاطة بها، وهي لا تزداد إلا تشابكا وتعقيدا؟

من القضايا التي تتصل بالرواية العربية نجد ما يرتبط بها: بوجودها في ذاتها أي "الوجود الذاتي". ومنها ما يتصل بموضوعها: قضايا المجتمع العربي. أو ما نسميه "الوجود الموضوعي".

2. 1. الوجود الذاتي:

تبرز لنا قضايا الوجود الذاتي للرواية مجتمعة في خصوصيتها التعبيرية والجمالية. لقد بات الجميع يسلم الآن أنها **ديوان العرب الحديث**. لكن هذا الديوان يفرض علينا البحث عن حقيقته وهويته. فما هي طبيعته؟ وما قيمته؟ وما درجة تفاعلنا معه؟ ما هي إيقاعاته وأغراضه؟ هل اهتممنا به، كما فعل القدماء بالشعر ديوانا لهم، فولدوا له العلوم التي تعنى به وتضبط آلياته؟

لقد قدم العرب "علم العروض والقوافي" لتحديد أوجه الشعر ومحاصرة إيقاعاته. كما قدموا علوم البلاغة للنظر في مختلف صوره وأضربه وصيغ أدائه. وطوروا النحو العربي، وهو يبنون قواعدهم على شواهده واستشهاداته. واجتهدوا في نقده وتمحيص زائفه من جيده، وهو ينشغلون بأغراضه وفنونه ويصنفون في طبقات مبدعيه، ويدونون منه ما كان شفويا. كما اعتنوا بتصنيفه وترتيبه في دواوين ومختارات لمقاومة الزمن. ومن كل ذلك ولدوا مفاهيم ومصطلحات جديدة تقترن بكل علم من تلك العلوم، وقيدوا دلالاتها المؤتلفة والمختلفة في مصنفات ومعاجم خاصة.

فهل أسسنا العلوم ووضعنا لها حدودها للنظر في مختلف سمات هذا الديوان العربي الجديد وطبائعه ووقفنا على خصوصياته؟ هل تمكنا من الإحاطة بمختلف جوانبه ورصد خرائطه المتعددة وتتبعنا مختلف التفاصيل والجزئيات التي تتصل به؟

وهل طرحنا مختلف الأسئلة المتعلقة بقضاياه الفنية والدلالية ووفرنا لها ما يلزم من المعارف الملائمة والعلوم الدقيقة، والمفاهيم والمصطلحات الملائمة، للارتقاء بها إلى درجة عليا من الوصف والفهم والتفسير والتأويل؟

بعد أزيد من قرن من الزمان، من الإبداع الروائي، هل نجد تاريخا للرواية العربية ما هي حقبه الكبرى، وكيف تحقق تحولها على مستوى الزمن؟ ما هي الأنواع الروائية التي مارسها العرب؟ وما هي الأنواع التي لم يهتموا بها؟ ولماذا؟ وهل عندنا نظرية ما للأجناس الأدبية عامة، والأنواع الروائية خاصة؟ ما هي اتجاهات الرواية العربية؟ وكيف تتطور هذه الاتجاهات؟ كيف يتم تلقي الرواية العربية؟ كم يصدر منها على صعيد الأقطار العربية؟ كم من نسخة تباع؟ وما هو وضعها بالقياس إلى نظيراتها الغربية والشرقية؟...

تتعدد الأسئلة، حين نروم التدقيق والتحقيق، فيما تراكم من دراسات بصدد ديوان العرب الجديد أيا كانت المناهج الموظفة:نفسية، اجتماعية، فنية،،، لا نشكك في قيمة ما أنجز من أعمال وما صدر من كتابات عن الرواية العربية. لكن طرحنا لهذه الأسئلة يشي، فقط، بأن ما أنجز هو أقل بكثير مما كان يمكن أن يتحقق بصدد الرواية العربية. ولعل السبب الأساسي يكمن، بكيفية أو بأخرى، في الطريقة التي كان بواسطتها يتم التعامل العام مع "قضايا الوجود الذاتي للرواية".

إن الرؤية السائدة كانت، لأسباب لا مجال للخوض فيها هنا، تنطلق من سوء تقدير هذه القضايا، والتعامل معها على أنها قضايا "**شكلية**"، أو "**تقنية**" أو تتعلق بـ "**التمارين**"... وبالتالي فهي **ثانوية**. كانت هذه الرؤية شبه السائدة حائلة دون الخوض في قضايا الوجود الذاتي للرواية العربية فلم تتأسس لدينا العلوم المتعلقة بالرواية وبتقنياتها وبأشكالها وتطورها الزماني. وبقيت معرفتنا بهذا الوجود محدودة جدا. وبقدر ما كان "وجود" الرواية يغتني بتقنيات عديدة، بقي الوعي النظري والنقدي ضيقا ومحدودا. فلم تتأسس لدينا رؤية فنية لكل ما اشتغلت به الرواية العربية على هذا المستوى.

لقد اهتم النقد الروائي العربي أكثر بقضايا الوجود الموضوعي للرواية على حساب الوجود الذاتي. وحتى فيما يتعلق بذاك الوجود لنا جملة من الأسئلة.

2. 2. الوجود الموضوعي:

تتعلق قضايا الوجود الموضوعي للرواية العربية بقضايا المجتمع العربي التي تعمل على تشخيص عوالمه وقضاياه. ومن بين الأسئلة التي تفرض نفسها علينا في هذا الصدد: ما هي علاقة الرواية العربية بالتراث؟ وبالتاريخ؟ وبالغرب؟ وبالعصر الذي نعيش فيه؟ وكيف تحقق التفاعل مع الوجود العربي؟ هل تبنت الرواية العربية رؤية وجودية ما للإنسان العربي في العصر الحديث؟ وكيف قدمتها؟

هل الروائي العربي، وهو ينجز روايته في السياق العربي العام، يفعل ذلك وفق رؤية محددة وموقف مسبق جاهز لديه؟ أم أنه يترك لعوالمه فرصة التشكل وفق ضرورات ومتطلبات المناخ السياسي الذي يعيش فيه؟ ما درجة الجرأة في اقتحام المسكوت عنه؟ وهل يتحقق ذلك بناء على رؤية فنية دقيقة أم استجابة لنزوة أو رغبة ذاتية؟ أو بمعنى آخر هل الروائي العربي يمتلك رؤية محددة في اتخاذه الرواية نوعا تعبيريا، أم أن اختياره لها مؤسس على أنها النوع الذي يستقطب الاهتمام، وتتدخل في اختيار الموضوعات والقضايا الاجتماعية التصور نفسه؟

هل يخوض الروائي العربي في قضايا تتجاوز الوجود العربي والواقع العربي والمشاكل الاجتماعية التي يتخبط فيها الإنسان العربي إلى أخرى تتعداه إلى مشاكل يتخبط فيها الإنسان المعاصر. هل يمكننا اعتبار هذه القضايا حكرا على الروائي الأجنبي؟ وأن على الروائي العربي أن يكرس نفسه، فقط، للمشاكل التي لا حصر لها في العالم العربي.

يتفاعل الروائي الأجنبي مع التراث العربي، مثلا، ويكتب روايات يستمد مادتها من التاريخ العربي، فهل أقدم الروائي العربي على اقتحام تواريخ أمم أخرى (الغرب مثلا) وحاول من خلالها إنتاج رواية مختلفة لها نسغ آخر يفتح القارئ على عوالم ثقافية مختلفة تتصل بالتاريخ اليوناني أو الروماني أو الغربي في العصر الوسيط، أو بالثقافات والحضارات الشرقية، أو الإفريقية، مقدما بذلك تجربة روائية ذات أبعاد إنسانية واسعة.

لماذا يقرأ العربي روايات، ولا يقرأ أخريات؟ وكيف يقرأ الرواية؟ لماذا تدخل بعض الروايات في خانة "الأكثر مبيعا"؟ وما هي الاعتبارات التي تتدخل في ذلك؟ هل أنجزنا دراسات علمية أو سوسيولوجية أو نفسية أو أنثروبولوجية أو

معرفية»، عن الرواية العربية للتعرف بدقة على ملامحها في علاقتها بقضايا المجتمع العربي؟ أم أن الانطباع والقراءات "الخارجية" المؤسسة على الآراء الجاهزة هي السائدة؟»،

أسئلة كثيرة تتعلق بالرواية العربية في ذاتها وفي علاقتها بالمجتمع. وما لم تتطور الدراسات النقدية العربية، **من منظور علمي**، لهذه الرواية، أيا كان المنهج الذي نوظف، ستظل معرفتنا بوجود الرواية العربية محدودة جدا. إن المشكل عندنا ليس في تطبيق أو استخدام هذا المنهج أو ذاك، ولكن في كيفية استعماله. وهذا هو النقاش الذي لم نخضه بعد. لقد بقيت المفاضلة بين المناهج، وكان الأحرى العمل من جهة على تأسيس هذه المناهج، وخوض النقاش فيها من داخلها. وتلك هي مشكلة قراءة الرواية العربية، وقراءة ما يتصل بها من قضايا ذاتية وموضوعية.

3. قضايا الرواية العربية: الوجود والحدود:

لا ندعي، في هذا الكتاب، الإحاطة بمختلف قضايا الرواية العربية، أي قضايا وجودها الذاتي والموضوعي. ووعينا بوجود هذه القضايا في تعقدها وتشابكها هو الذي حذا بنا إلى العمل على طرح بعضها، وهي لا تزال جنينية، ولم نرق إلى ملامستها من مختلف جوانبها، لأنها لا تعد ولا تحصى، لو أردنا التفرغ لها كلية. فأعداد الرواية العربية تتزايد، كميا وكيفيا، وتتلون بسمات وشيات عديدة. ولا يمكننا ادعاء معرفة كل الروايات التي تصدر في العالم العربي بله قراءتها كلها. فهذا مستحيل. غير أن متابعتنا لها واهتمامنا بحضورها الإبداعي في تجربتنا العربية، منذ أزيد من ثلاثة عقود جعلنا نراكم بصددها رؤية شمولية مكنتنا من اكتساب معرفة معينة، وعن كثب، بأهم مقوماتها وإشكالاتها. وحين نعمل حاليا على تقديمها للقارئ، فذلك تأكيدا منا لرغبة مزدوجة. فمن جهة أولى، نعمل على **التحسيس** ببعض هذه القضايا وإثارة الانتباه إلى ما غاب منها عن الاهتمام. ومن جهة أخرى، نسعى إلى الدعوة إلى ضرورة **الانكباب** عليها، من منظورات أخرى، لتعميق فهمنا لقضايا الرواية العربية المختلفة التي هي قضايا المجتمع العربي.

إنه متى تضافرت الجهود، في هذا السبيل، أمكننا تعميق فهمنا لوجودنا في الإبداع، وفي الواقع، ودفعنا ذلك إلى تكوين دراية أشمل بشؤون واقعنا في تحولاته وصيرورته.

لقد تكونت مادة هذا الكتاب، على مدى عقد ونصف، من خلال حضوري مؤتمرات ولقاءات عربية ومشاركتي في أشغالها بناء على اقتراحات منظميها لموضوعاتها التي كانوا يرون أنها تستجيب لقضايا مطروحة وتستدعي مشاركة جماعية في تداولها والتفكير فيها من خلال تصورات مختلفة. وأقدم مواد هذا الكتاب هي الدراسة التي أنجزتها حول "**الميتاروائي**" في الرواية المغربية الجديدة (1993) التي أعددتها عندما طلبت مني مجلة "مواقف" (باريس) في شخص مديرها أدونيس إعداد دراسة عن الرواية العربية حين رغبت في إصدار ملف خاص بالرواية العربية، في ملفين اثنين[1].

وتتلوها دراسة حول السرد النسائي التي أعددتها للمشاركة في ندوة سوسة[2] والتي كانت حول موضوع الرواية النسائية العربية سنة 1998.

أما الدراسة التي تتناول موضوع الرواية التاريخية فهي في الأصل دراستان شاركت بأولاهما في مهرجان قطر[3] والأخرى في مؤتمر الرواية بمصر حول الموضوع نفسه[4]. وكنت أنوي توسيع الموضوع ليقدم في كتاب مستقل بعد أن وضعت مشروعا متكاملا من خلال الدراستين يستأهل تطويره من خلال عمل شامل وواسع. غير أن انشغالي بقضايا أخرى، جعلني أؤجل فكرة هذا المشروع إلى وقت آخر، إذا كان في العمر بقية. فالمرء يأمل، والحياة قصيرة.

---

(1) **الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب**، ضمن ملف "نحو رؤية شاملة للرواية العربية" (القسم الثاني)، مجلة مواقف: للحرية والإبداع والتغير، ع 70-71 شتاء/ربيع 1993، دار الساقي، لبنان، ص 189.

(2) **الرواية النسائية العربية: رجاء عالم نموذجا**، في مهرجان سوسة الدولي، الدورة 40، ملتقى المبدعات العربيات الثالث حول "الرواية النسائية العربية"، 30 أبريل - 2 ماي 1998، بسوسة - تونس. طبعت أعمال الندوة عن دار كتابات، تونس، ص 102.

(3) **الرواية التاريخية وقواعد النوع الأدبي**، مهرجان الدوحة الثقافي الرابع حول موضوع: "الرواية والتاريخ"، بتاريخ 20 مارس - 31 مارس 2005.

(4) **الرواية التاريخية وقضية الأنواع**، انعقد ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الروائي العربي (2005 نوفمبر) دورة عبد الرحمن منيف حول موضوع: الرواية والتاريخ، وصدرت أعمالها عن المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2008.

وفي الندوة التي نظمت بباريس[1]، وأشرف عليها الروائي والناقد المغربي محمد برادة والباحث المغربي أبو بكر الشرايبي حول السلطة والبيروقراطية في الوطن العربي، شاركت بموضوع السلطة في الرواية العربية. وأغراني الموضوع بتوسيعه في كتاب مستقل لم يتحقق لي التفرغ له. وأقول الشيء نفسه عن دراستي حول "أساليب السرد الروائي" التي قدمت في غيابي في مهرجان القرين بالكويت[2]، وعقب عليها مشكورا الدكتور صبري حافظ. فقد كنت أنوي توسيعها أيضا لتتناول تاريخ الشكل الروائي العربي منذ النشأة إلى الآن وأقدم من خلاله قراءات تطبيقية لنماذج من الرواية العربية.

أما الدراسة التي تدور حول السرد العربي والوسائط[3] فقد قدمتها في ملتقى عبد السلام العجيلي بالرقة، التي كرمني فيها منظموها مشكورين. ويرهن وجودها في هذا الكتاب إلى غاية محددة: إبراز أن السرد ليس هو الرواية. وأن العلاقة بين الجنس والنوع هي علاقة تاريخية. وعلينا تجاوز الأفكار التي لا تزال تقول بأن الرواية موجودة في التاريخ العربي. علينا الحسم مع بعض القضايا نهائيا للانتقال إلى أخريات أهم.

وبخصوص قضية النوع الروائي فقد شاركت بها في ملتقيين أولهما نظمه اتحاد كتاب المغرب، والثاني نظمته زهور كرام بموازاة مع إعداد معجم الروائيين المغاربة، وكنت قد هيأت ورقة الملتقى بهدف التأكيد على أهمية سؤال النوع في الرواية. أما الدراسة المتعلقة بالقصة القصيرة والرواية، فقد كنت هيأتها لتقدم في ملتقى عمّان الذي سيعقد سنة *2009*.

فما الذي يجمع بين هذه الدراسات؟ وما الذي يعطيها بعد القضايا في الرواية والمجتمع العربيين؟

---

(1) **الزمن والسلطة في الخطاب الروائي العربي الجديد**، ندوة الرواية وسلطة التخييل في الثقافة العربية، باريس/اليونسكو 22-24 ماي 2006.

(2) **أساليب السرد الروائي العربي: مقال في التركيب**، ضمن أعمال: الرواية العربية "ممكنات السرد"، الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 11- 13 ديسمبر 2004، دولة الكويت. ولقد صدرت أعمال الندوة، تحت العنوان نفسه، عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الجزء الثاني، الكويت 2008، ص 129.

(3) **الرواية العربية والوسائط**، مهرجان عبد السلام العجيلي الثالث للرواية العربية، الرقة - سوريا، 2007/11/11 ولغاية 2007/11/14.

إنني في كل الملتقيات والندوات التي أدعى إليها داخل المغـــرب أو خارجـــه، أكيف الموضوعات والمحاور التي أختارها مع الموضوعات التي تؤرقني وتشغل بالي. لذلك لا تكون استجابتي لها ومشاركتي فيها إلا بناء على كـــون أحـــد المحـــاور المقترحة يتماشى مع سؤال أطرحه أو موضوع أفكر فيه. وحين يقر قراري علـــى المشاركة، فلا يكون ذلك إلا بموقعتي الموضوع المختار ضمن حلقة من موضوعات اشتغلت بها وأنجزتها أو هي قيد الإنجاز. وعندما أبدأ بالاشتغال بالموضوع أضعه في الملف الذي يتناسب معه. وحين أرى أن أحد المحاور لا يدخل ضمن ملفاتي، فإنني أعتذر عن المشاركة. ولهذا السبب فعندما أكتب موضـــوعا، أيـــا كـــان، وفي أي مناسبة، لا أتنكر له مدعيا أنني ساهمت فيه فقط، استجابة لرغبة خارجية معينة.

بناء على هذه التوضيحات أؤكد أن قضايا الرواية العربية عديدة: وأولى هذه القضايا يتصل بوجودها النوعي: النشأة والتطور. لذلك جعلت الفصل الأول حول نشأة الرواية وتاريخ الوسائط، مقدما من خلاله رؤية مختلفة عن السائد بصدد هذه النقطة. لقد تم وضع الرواية في نطاق تطور السرد العربـــي، فإذا هي وليدة شروط خاصة. وليست موجودة في تراثنا كما يدعي الكثيرون.

وجاء الفصل الثاني ليرصد علاقة الرواية بالقصة القصيرة لما بينهما من وشائج عميقة. حاولت في هذا الفصل الدفاع عن القصة القصيرة بالقول إنها الأصل الذي تأسست عليه الرواية العربية، وأن تجدد دماء الرواية رهين بتطور القصة القصيرة.

أما الفصل الثالث فجاء بدوره امتدادا لما طرح في السابقين، ليعـــاود النظـــر ويعمقه بصدد قضية النوع الروائي لإبراز أن أي روائي لا يمكنه أن يكتب خـــارج فهم معين للنوع الروائي. ومهما ادعى عكس ذلك، فعلى النقد العمل على بلورة "**نوعية الرواية**" لأن تغييب قضية النوع، كتابة وتنظيرا، يجعل الرواية تتطور بـــلا أفق.

ولما كانت **قضية الشكل** في الرواية العربية تتصل بـــــ "الوجـــود الـــذاتي" للرواية، فقد جعلنا الفصل الرابع خالصا لـــ "**أساليب الشكل الروائي**" من خلال محاولة رصد تطور الشكل الروائي العربـــي تاريخيا.

وبما أن الرواية العربية تجددت أساليبها مستفيدة في ذلك بما يتحقق في الرواية الأجنبية، فقد جعلنا الفصل الخامس خاصا بـــ "**الميتاروائي**" في الروايـــة العربيـــة،

باعتباره واحدا من التقنيات الجديدة التي وظفتها الرواية العربية الجديدة، علما أن الميتارواية صارت نوعا روائيا خاصا في الرواية الأمريكية، و لم تبق فقط تقنية كتابية محددة.

وفي إطار تعميق النقاش حول **قضية النوع الروائي**، كان السؤال حول "طبيعة الرواية التاريخية" مدخلا طبيعيا لمناقشة هذا النوع الروائي في الكتابات الروائية العربية. وهذا ما كرسنا له الفصل السادس.

أما الفصل السابع فجعلنا مداره تيمة الزمن والسلطة في الخطاب الروائي، باعتبارها من أهم الموضوعات التي اهتمت بها الرواية العربية. إذ عليها مدار كل القضايا الاجتماعية التي يتخبط فيها المجتمع العربي.

ولا يمكن اعتبار المرأة وإبداعها السردي، في السياق الذي طرحت فيه، إلا امتدادا لقضية السلطة بمختلف أشكالها في المجتمع العربي، بناء على أن التمايز بين الرجل والمرأة في التصور العربي هو سليل تلك السلطة الأبوية السائدة. ولكننا لم نركز على المرأة موضوعا للرواية، ولكن مبدعة لها، في نطاق ما صار يعرف بـ "**الرواية النسائية**". وهذا ما جعلناه مدار المعالجة في الفصل الثامن.

إن مجموع هذه القضايا لا يمكن أن يغطي كل القضايا التي تطرحها الرواية العربية في وجوديها الذاتي والموضوعي. ونأمل أن تتاح لنا فرصة معالجة قضايا أخرى، لا تقل أهمية عما تناولناه في هذا الكتاب، في دراسات أخرى.

وكما ابتدأنا بنشأة الرواية العربية، من منظور وسائطي، جعلنا الفصل التاسع يدور في فلك المستقبل، من خلال المنظور عينه. إن تطور الوسائط مع ثورة التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل، دفع في اتجاه تطور الأشكال التعبيرية، ومن بينها الرواية. والرواية العربية تطرح عليها بإلحاح قضية آفاقها في ضوء ما صار يعرف بالعصر الرقمي...

نتحرك فيه الكتاب في نص الرواية العربية الممتد من أواخر القرن التاسع عشر إلى الآن. لكننا نضع حدا فاصلا، في تاريخها، بين حقبتين كبيرتين: حقبة النشأة والتطور، وهي تمتد من البدايات إلى أواسط القرن العشرين. أما الحقبة الثانية والمفتوحة على المستقبل، فتبدأ من الستينيات، من القرن الماضي، إلى الآن. وهذه الحقبة الثانية هي التي نسم فيها الرواية العربية بالجديدة. إنها الحقبة التي تخلصت فيها

الرواية العربية من بحثها الدائب عن هوية متميزة بالقياس إلى باقي أشكال التعبير الأخرى، واختطت لنفسها مسارا مفتوحا على التجديد والتجريب، بعد أن صارت تجربة ذات وجود، وهي تواصل اختراق الحدود.

لقد أجرينا تغييرات وتحويرات جوهرية على مادة هذا الكتاب لجعل قضاياه وتسلسل تناولها يسيران في اتجاه تصاعدي تتوالد فيه المسائل والمشاكل (من النشأة إلى الآفاق) التي حاولنا تحليلها من منظور سردي ووسائطي، أليس موضوعنا هو الرواية العربية؟ وفي الوقت نفسه كان يحتكم تحليلنا إلى منظور إشكالي ونقدي في آن معا. فلم نهادن التصورات البسيطة، ولا المنطلقات السائدة. إن كل همنا هو تقديم رؤية علمية ونقدية وثقافية جديدة لمشاكلنا وقضايانا لتجاوز الحاضر وبناء المستقبل.

وأخيرا،،، إن وجود الرواية العربية في **ذاتها** وفي **علاقتها بموضوعها**، رهين بوعيها بحدودها الفنية والاجتماعية وعملها على تجاوزها كل الحدود التي تقف عائقا دون وعيها بذاتها وبعلاقتها بموضوعها، بالكيفية التي تجعلها نوعا سرديا له مكانته الخاصة في الوجدان والوجود، وبلا حدود.

سعيد يقطين

تمارة في دجنبر 2008

الفصل الأول

نشأة الرواية العربية وتاريخ الوسائط

0. تمهيد: سؤال النشأة:

من القضايا المركزية المثارة في الفكر الأدبي العربي، والتي لا تزال تثير الاهتمام قضية نشأة الرواية العربية. وتدور القضية حول سؤال مركب: هل الرواية قديمة قدم الإنسان العربي؟ أم أنها نوع جديد (دخيل؟) جاء استجابة لتحولات فرضها الاستعمار؟ إن هذا السؤال وليد حقبة جديدة في التاريخ العربي الحديث أعيد فيها التساؤل حول الذات العربية ووجودها وهي ترى ذاتها في مرآة الآخر (الغرب)، من جهة. كما أنه سؤال يتعلق بطبيعة التحولات التي عرفها المجتمع العربي الحديث، من جهة ثانية.

منذ أن بدأت الحركة الأدبية والثقافية العربية تجدد ذاتها بالاطلاع على آداب الأمم الأخرى، وبالتعرف على أعمال المستشرقين وهو يتعاطون مع النص العربي، بدأت تطرح أسئلة جديدة على الأدب والثقافة العربيين. يتعلق بعض هذه الأسئلة بمضاهاة الآداب العربية بالآداب الأخرى، والغربية خصوصا. وذلك بهدف الوقوف على مميزات كل منها وخصوصياتها. كان أساس التمييز يرتهن إلى النظرية الأدبية الغربية وما راكمته من تصورات بدءا بالإنتاج الإغريقي وصولا إلى ما تبلور خلال القرن التاسع عشر من آراء وتمثلات بصدد الأدب والفن والمجتمع. انصبت هذه الآراء على مفاهيم تدور في فلك الأجناس الأدبية وتاريخ الأدب والخيال وتمثيل الواقع والمناهج النقدية.

وجد العرب أنفسهم في حرج شديد وهم:

أ. يتبنون هذه الأدبيات النظرية، بشكل أو بآخر.

ب. يطلعون على تحققاتها النصية في الآداب الغربية،

فراحوا يحاولون قراءة ماضيهم الأدبي والثقافي في ضوئها.

كانت النتيجة مربكة ومقلقة. وكانت التساؤلات المتولدة من هذه المقايسة، محيرة ومستفزة: هل عرف العرب القصة؟ هل عرفوا الملحمة؟ هل عرفوا المسرح؟ وهل عندهم خيال يؤهلهم للإبداع التخييلي؟ هل عرفوا التصوير؟ والنحت؟

وتناسلت الأسئلة حول الذات والوجود الفني والخيالي.

كما حصل مع قضايا أخرى سياسية واجتماعية من القبيل ذاته: الخلافة، الشورى، الديموقراطية،،، انقسم الدارسون شيعا. فهناك من يثبت وجود القصة والمسرحية والملحمة والرواية. فإذا كل شيء في تراثنا. وهناك من راح يرى أن هذه الفنون جديدة علينا ولولا الغرب ما كنا لنتعرف عليها. وظل هذان التصوران يتجاذبان أطراف الأحاديث وشجونها إلى الآن، ولكن من منظور سجالي.

غير أن القضية وما فيها هي أننا، ببساطة، على المستوى الأدبي، لم نكن نميز بين "الأجناس" و"الأنواع" لأننا لا نجد في تراثنا نظرية للأجناس والأنواع. وما أخذناه، بخصوص هذه النظرية من الأدبيات الغربية، ظل ناقصا وغير دقيق لأن كل المنكبين على هذه القضية، انطلقوا مما تكون لديهم من معارف ومعلومات عن نظريات الأجناس والأنواع في الأدبيات الغربية، فراحوا يقرؤون الآداب العربية في ضوئها. فكان الالتباس والغموض. استعملت الأجناس دون تمييزها عن أنواعها - والعرب القدامى ميزوا بينهما - فضاعت الحدود بين المقامة والقصة، وبينهما والقصة القصيرة والرواية. فإذا المقامة مسرحية تارة وقصة أخرى. وإذا السيرة الشعبية ملحمة...

وحتى حينما تم تبني قضية علاقة الرواية بملحمة البورجوازية، كان التساؤل عن البورجوازية العربية ووجودها ودورها في تحديث المجتمع والأدب والفن؟ فكان الاختزال والإسقاط مما يضيق المجال عنه، لو أردنا الخوض فيه.

نروم، ونحن نحاول بحث قضية نشأة الرواية العربية، تناولها من منظور جديد، يتصل بوضعها في سياق تطور الوسائط التي استعملها العرب، مميزين بين الأنواع السردية، واضعين الرواية في سياق تطور السرد العربي في علاقته بهذه الوسائط وكيفيات توظيف العرب لها. وبذلك نبين التمايزات، ونقف على آليات ظهور الأنواع وتطورها واختفائها، ونكشف عن موقع الرواية العربية في سياق تطور الوسائط العربية والمجتمع العربي، آملين بهذا الاقتراح تجاوز التبسيطات التي ظلت مهيمنة في مناخنا الثقافي حول قضية ثقافية، تم التعامل معها من منظور سياسي وإيديولوجي، ولا تاريخي ولا أدبي.

1. العرب والسرد:

مارس العربي السرد كما مارس اللغة. مارس العربي اللغة للتعبير عن أحواله والتواصل مع غيره، كما مارس السرد للإخبار عما وقع له أو انتهى إلى سمعه مما وقع لغيره. تطورت العربية كثيرا وتنوعت أساليبها كما تنوع المتخاطبون بها أجناسا وثقافات. تطور السرد كذلك مع الزمان، وظهرت فيه أنواع وأنماط كما اختفت أخريات. وفي كل حقبة زمانية تظهر أنواع وأساليب تستجيب لحاجات التحول التي عرفها العربي في تاريخه الطويل.

تغيرت كثيرا وسائط التواصل العربي ووسائله من الشفاهي إلى الكتابي، ومن الطباعي إلى الرّقامي. وفي كل مرحلة من مراحل التغير هذه كانت العربية والسرد العربي يتغيران بما يمدهما به هذا الوسيط أو تلك الوسيلة من إمكانيات جديدة. فتتغير اللغة ويتبدل السرد مستجيبا لآليات تحول الوسائط التي كان يتفاعل معها، وتتبدل ملامحه وسماته، وإن كان يظل محافظا على بعضها مما يتصل بطبيعة المجتمع والثقافة، تبعا لدرجة تفاعل المجتمع مع هذه الوسائط ونوعية تأثيرها في نمط حياته.

نروم في هذا الفصل تتبع مسار السرد العربي في علاقته مع وسائط التواصل، متوقفين، بصفة خاصة، على الرواية (وضمنها القصة القصيرة) بهدف إبراز كيف أن ظهورها في فضائنا الثقافي والاجتماعي، ما كان ليتحقق لولا توفر جملة من الشروط الضرورية لنشأتها، بعيدا عن التصورات الجاهزة. وذلك بهدف تشخيص آثار هذه الوسائط في تغيير آليات إنتاج الرواية وتلقيها من جهة أولى، ولتعيين الحدود التي تقف عندها في كل مرحلة من المراحل الكبرى التي قطعتها، من جهة ثانية، وللتحفيز على الانتقال إلى مرحلة الرقامة التي يشهدها العالم من حولنا، من جهة ثالثة، مواكبة للتطور من ناحية، وفتحا لآفاق جديدة من التفاعل بين الرواية العربية ووسائط الإبداع والتواصل والتلقي من ناحية أخرى، تمهيدا للفصل الأخير (التاسع) الذي نكرسه لعلاقة الرواية بالتكنولوجيا.

2. السرد المجلسي:

مع مجالس السمر الصحراوي في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام بدأت تتشكل ملامح السرد المجلسي. نستدل على ذلك من خلال المصنفات الجامعة

وكتب الأخبار التي انتهت إلينا مقاومة للزمن. إن مجالس السمر فضاءات للقاء وتبادل الأخبار الخاصة والعامة، حيث يتم الإخبار عن الحاضر بما "وقع" لهذا أو ذاك من الحضور، أو من الطارئين عليه من مسافات بعيدة. ثم يتم الانتقال إلى أخبار الغابرين. كانت الذاكرة خزان السرد الذي يُرَهَّن في المجالس ويتداول فيها.

إن أهم ملامح هذا السرد تبدو لنا من خلال هذه المبادئ:

2. 1. المبدأ الشفوي:

في غياب الكتابة واستعمالها على نطاق واسع، كانت الوسيلة الوحيدة للتواصل سرديا هي "الكلام" الذي ينتقل إلى الأذن. وكانت الذاكرة هي الحافظة الأساسية لكل ما كان يتم تلقيه من أخبار. وبذلك يكون كل مستمع قابلا لأن يتحول بدوره إلى راو، يسهم في نقل الخبر ورواجه، وجعله متداولا في مختلف الفضاءات والمجالس.

2. 2. المبدأ الجماعي:

يتولد عن البعد الشفوي، إنتاجا وتلقيا، البعد الجماعي للسرد لأن كل راو، عندما يقوم بنقل ما سمعه إلى غيره، يسهم في إضافة أبعاد جديدة على كل ما يرويه، فيحصل بذلك نوع من التراكم الحكائي الذي يجعل المادة الحكائية الواحدة تتنوع بتنوع رواتها. بل إن الراوي الواحد يعرض المادة نفسها بطرق تختلف باختلاف فترات عرضها مع الزمن.

2. 3. مبدأ الانفتاح:

إن طبيعة المجلس، ونوعية الحضور، إلى جانب البعدين اللذين تحدثنا عنهما، كل ذلك يجعل العمل السردي غير مكتمل ولا منته. إنه منفتح أبدا على الزيادة والنقصان، لأن المادة الحكائية تظل تتغذى دائما بما يمدها به الرواة من عناصر جديدة تستجيب، أحيانا، لطبيعة جمهور المجلس، أو لأبعاد اجتماعية أو سياسية خاصة، ولاسيما مع انصرام العقود، وحصول مسافات زمانية، أحيانا أخرى.

2. 4. مبدأ التحاكي:

والمقصود به، بناء على ما ذكرنا، تبادل السرد أو الحكي بين مختلف أطـراف المجلس، حيث يمكن أن يتحول فيه أي مروي له إلى راو. وتبادل الموقع السـردي يجعل إمكانية المشاركة فيه من لدن الجميع. وسنجد هذا المبدأ بـارزا في الأنـواع السردية العربية المختلفة، حيث كل شخصية لها قصة. ويتحقق التحاكي، في السرد المجلسي، وفق المبدأ التالي: "احك لي حكاية أحك لك حكاية". وهو المبدأ الـذي نجده في الليالي بامتياز، باعتبارها تمثيلا دقيقا للسرد العربـي، في بعديه الشـفاهي والكتابـي.

إن كل هذه المبادئ تتحقق بكيفيات متعددة في السرد المجلسي بحسب نوعية المجالس وخصوصية المشاركين فيها. وسنلاحظ أن هذا النمط سيظل مسـتمرا إلى الآن، وإن كان وجوده قد تقلص بصورة كبيرة، محتفظا بأغلب خصائصه ومبادئه، ولاسيما في المجتمعات التي تهيمن فيها الشفوية. والمجتمع العربـي، حتى حاليـا، لا تزال الشفوية تحظى فيه بمكانة هامة.

مع تطور السرد المجلسي بظهور المدينة والدولة الإسلاميتين، وتنوع مصـادر الثقافة العربية وتطورها، سيظهر مفهوم "الراوي" أو "القاص" الذي يضطلع بـدور السرد نيابة عن الآخرين في المسجد أولا[1]، وفي الديوان الأميري ثانيا[2]. وبعـد ذلك في الساحة العمومية. ويمثل الراوي الشعبـي الصورة المثلى لهـذا الصـوت السردي الوسيط[3]. إنه يحمل الذخيرة النصية السردية التي تراكمت عبر العصـور، والتي يعمل على توظيفها حسب مقتضيات المجالس وأنواعها وتعدد فضاءاتها وأزمنة انعقادها.

---

(1) كان القصاص في المساجد في عهد عمر بن الخطاب. انظر "كتاب القصاص والمـذكرين"، ابن الجوزي، تحقيق محمد بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت 1986، ص 10.

(2) في كتاب أخبار عبيد بن شرية الجرهمي، نجد معاوية بن أبي سفيان يتخذ عبيد بـن شـرية الجرهمي مسامرا، يحدثه عن وقائع العرب وأشعارها وأخبارها. وأمر أهل ديوانه وكتابه أن يدونوا كل ما كان يقول، أخبار عبيد بن شرية الجرهمي، ضمن كتاب التيجان فـي ملـوك حمير، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1996، ص 325.

(3) سعيد يقطين، قال الراوي: البينيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقـافي العربـي، بيروت، الدار البيضاء 1997.

3. السرد الكتابي:

مع ظهور الكتابة كوسيط جديد للتواصل السردي وانتشار تداولها، عملت الوراقة على تدوين ما كان يتناقل في السرد المجلسي من مواد حكائية. ولقد أدى ذلك إلى الحفاظ على بعض المبادئ التي هي وليدة السرد السابق، وفرز بعض المبادئ الجديدة التي هي شديدة الصلة بالوسيط الجديد (الكتابة).

من المبادئ التي انتقلت من السرد المجلسي إلى الكتابي نجد بعدا واحدا هو المبدأ الشفوي. لقد تم تحويل السرد الذي كان يتداول في المجالس إلى الكتابة، ولكنه ظل محملا بكل أبعاد التواصل الشفوي. تحقق ذلك بفعل المحافظة على النص كما كان متداولا من جهة، كما أن السرد المجلسي الذي ظل قائما طرأت عليه تغييرات مع الكتابة، لأن الراوي الذي أشرنا إليه سابقا، سيصبح يضطلع بدوره من خلال عملية قراءة ما دون من مواد حكائية، من جهة ثانية.

يظهر لنا هذا المبدأ الشفوي في كون الراوي يضطلع بوظيفته وقد اتخذت صورتين هما:

أ. **المخاطبة**: يخاطب جمهوره شفويا، وعندما يكتب ما يلقيه، يحافظ على بعده الشفوي وكأنه يخاطب جمهوره مباشرة.

ب. **القراءة**: يقرأ من كتاب. وهذا الكتاب يظل يحمل كل السمات الشفوية لأنه محول من الذاكرة. تظهر لنا هاتان الصورتان اللتان تجسدان المبدأ الشفوي في السرد الكتابي من خلال صيغ الخطاب أو صيغ الأداء التي نجدها في النصوص السردية المكتوبة التي وصلتنا، مثل: "يا سادة، يا كرام". أو التوقف بين الفينة والأخرى لمخاطبة الحاضرين: "صلوا على النبي العدنان،،،".

أما المبادئ الأخرى فقد زالت بالتدريج مع عملية الكتابة، وصارت جزءا مندمجا في عملية الكتابة السردية ذاتها: فالبعد الجماعي والانفتاح والتحاكي عوضت جميعا بمبادئ جديدة ترتبط ارتباطا وثيقا بشروط الكتابة، وهي:

أ. **المبدأ الفردي**: ظهور مفهوم الراوي وقد اتخذ دلالات جديدة، كما أن مفهوم "الكاتب" سيتجلى من خلال مفاهيم: المصنف، الجامع وبعد ذلك الكاتب. وكل هذه المفاهيم تبرز لنا أن "الكاتب "صار سلطة فردية تضطلع بالسرد، سواء في السرد المجلسي (الساحة العمومية) أو الكتابي (المقامات

مثلا). هذه السلطة صارت تتحقق من خلال هذه الصيغة: قال الراوي، قال بديع الزمان في مقاماته. يعكس هذا المبدأ صورتين للراوي: الكاتب (المعروف الاسم) والراوي الشعبي الذي يحمل صفة زائفة، الأصمعي مثلا راويا لسيرة عنترة أو الراوي "المجهول".

ب. **مبدأ الانغلاق**: لقد اكتملت المواد الحكائية بتدوينها أي بتقييدها في صيغة محددة ونهائية. وهذه الصيغة تركيب من صيغ متعددة. غير أننا، رغم ذلك، نجد بعض الانفتاح الذي ظل، باعتباره مبدأ، موجودا حتى مع استخدام الكتابة، ويلعب الراوي - الناسخ دورا كبيرا في ذلك. إنه يعمل باستمرار على تكييف المادة الحكائية مع أجواء التلقي الخاصة. وهذا هو السبب الذي أدى إلى بروز الروايات - النسخ المتنوعة للمادة الحكائية الواحدة التي وصلتنا بطرائق أو صيغ متعددة (الحكايات العجيبة وسيرة بني هلال مثلا).

أما مبدأ **التحاكي** فقد صار جزءا من البنية الحكائية العامة للعديد من المواد الحكائية عن طريق إدماج عدة بنيات حكائية وتنظيمها في سلك واحد، وبالأخص في الأنواع السردية الطويلة، التي هي تركيب لمواد حكائية كثيرة (الحكايات العجيبة والسير الشعبية مثلا).

ج. **ظهور مفهوم القارئ**: كما عوض المبدأ الفردي الجماعي على مستوى الإنتاج، وأدى إلى بزوغ مفهوم الراوي من جهة، والكاتب من جهة ثانية، عوضه على مستوى التلقي، فجاء مفهوم القارئ ليحل محل الجمهور المباشر[1]. يطلع القارئ على العمل السردي في خلوته، ويتجاوب معه بطريقته الخاصة، وعندما تتاح له إمكانية المشاركة في التأليف السردي، نجد ذلك بارزا من خلال آثار قراءاته السردية ومحاولته النسج على منوالها (سهل بن هارون مثلا في علاقته بابن المقفع).

نستنتج من خلال الدور الذي لعبته الكتابة، باعتبارها وسيطا لإنتاج النص السردي وتلقيه، أن تبدل الوسيط يلعب دورا كبيرا جدا في طبع السرد بقسمات

(1) كان عبد الله بن المقفع أول من التفت إلى القراء وطبقاتهم في تصديره لـ "كتاب كليلة ودمنة"، المطبعة الأميرية بولاق، 1937، ص 58.

مختلفة، ويحدد، من ثمة، طبائع ووظائف جديدة، تضاف إلى ما تم الاحتفاظ به مما بقي من السرد السابق الذي كان يتحقق من خلال وسيط مختلف.

من السمات الجديدة التي تولدت مع الكتابة نسجل ما يلي:

أ. الانتقال من الشفوي إلى الكتابي.

ب. الانتقال من الجماعي إلى الفردي.

ج. بروز مفاهيم جديدة مثل: الراوي - الناسخ - الكاتب - الوراق - القارئ.

لقد أدت هذه التحولات الطارئة بانتقال السرد العربي من المجلسي إلى الكتابي أن بدأت تتشكل ملامح سرد جديد سواء على مستوى الشكل أو المحتوى أو الأنواع السردية. ويمكننا تبين ذلك مما يلي:

أ. الانتقال من الإخبار إلى التخييل:

كانت المادة الحكائية التي تلقى في مجالس السمر في المرحلة الشفوية أقرب ما تكون إلى الإخبار عن وقائع وأحداث "**واقعية**"، حتى وإن ضخمت بفعل "**التراكمات**" والإضافات الحكائية التي كانت تتشبع بها مع الزمان. كان متناقلو هذه المادة ومتبادلو حكيها وروايتها مقتنعين بحدوثها ووقوعها في أزمنة غابرة أو قريبة أو معاصرة. وكلما تناءت المسافة التاريخية بين ما يروى وزمان روايته كانت أمعن في الابتعاد عن "الواقعية". ولكن، مع ذلك، كان يتم التعامل معها على أنها "**وقائع**" أو"**حوادث**". ولعل دلالة هاتين المفردتين تكفي عن أي إسهاب في التشديد على بعدهما التعييني إلى أنهما مما **حدث ووقع** فعلا.

لهذا الاعتبار نجد المادة الحكائية التي اتصلت بهذا النمط السردي ستتخذ لها مسارين اثنين مع ظهور الكتابة (التدوين). إن جزءا أساسيا من هذه المادة الإخبارية سيتم تلقفه من قبل مدوني الحوادث والأخبار (الإخباريون ثم المؤرخون) باعتبارها مادة قابلة للاستثمار في كتابة التاريخ القديم، وتوظيفها لملء بعض الفراغات الزمانية. ومن هنا حضور الأبعاد **الفوق الطبيعية** و"غير الواقعية" في الكتابات التاريخية العربية في مراحلها الأولى، أو وهي تتصل بحقب موغلة في الزمان.

أما المسار الثاني الذي اتخذته مادة السرد المجلسي، والتي لم يتم تبنيها من قبل المؤرخين لابتعادها عن مجالهم الإخباري، فستصبح تشكل مادة للثقافة الشعبية التي

ستظل تحتفظ بها وتتداولها شفويا، من جهة. ومن جهة ثانية، سيحرص جامعوها ومدونوها من الرواة والمصنفين المهتمين بعوالم الكلام من جهة أبعاده اللغوية والمعنوية والبلاغية على جعله مادة كتب المصنفات الجامعة التي تستغلها لرهافتها البلاغية وحسها الجمالي في التعبير عن الخصوصية العربية، أو "الحقيقة التاريخية"، حيال الثقافات الأخرى، ولما تحمله من دلالات ورمزيات معنوية لقيم متشبث بها (الكرم)، أو مرفوضة (البخل) من جهة أخرى.

مع تطور الكتابة والزمن، ستصبح هذه المادة المجلسية المدونة محفزة لتقديم مادة حكائية تخييلية، ولكنها تقدم، وكأنها محملة بالبعد "الواقعي" الذي هيمن في المرحلة السابقة. ويمكننا إدراج "المقامات" نموذجا لهذا السرد في مستواه التخييلي سواء على مستوى الشخصيات أو الأحداث، ولكنها تستمد خيالها السردي من الواقع الجديد الذي تكونت في نطاقه.

ب. ظهور أنواع جديدة:

إن هذه المادة المصنفة والمدونة في "المصنفات الجامعة" ستصبح تشكل خلفية للكتاب الذين سيعملون على تركيب العديد من عناصرها، تارة، أو توليف بعض مكوناتها مع ما يقدمه الواقع الجديد، أو الانطلاق، طورا، منها لابتداع وتخييل عوالم مشابهة. ولقد تولد عن ذلك ظهور أنواع سردية جديدة تتماهى، بصورة أو بأخرى، مع، أو تتمايز عن الأنواع السردية المجلسية، ولكنها تظل محملة بشكل أو بآخر ببعض خصائصها المجلسية. ويمكننا التمثيل لذلك بالمقامات. إنها نص مكتوب، لكنه يستثمر التقليد الشفاهي - المجلسي، من خلال صيغة الأداء، واستغلال الساحة العمومية (فضاء للمادة الحكائية).

كما يبدو لنا ذلك في بروز الأمثولات والحكايات والنوادر واللطائف والعجائب والمناقب والقصص والمقامات والسير التي تتمحور حول قيم أو موضوعات خاصة جديدة (البخل - التطفيل - الحيل - الزهد - النساء - الحيوان،،،) أو تستثمر موضوعات قديمة (البطولة - العشق - الكرم، المروءة،،،).

ومع دخول العنصر التخييلي في الإبداع السردي، من خلال هذه الأنواع السردية، كان لذلك أثره في جمع الأنواع السردية أو تأليفها بالحفاظ على

معايير محددة (الطول - القصر) أو موضوعات خاصة (البخلاء - المكدون،،،) أو بحسب العلاقة مع التجربة (وقائع - تواريخ - عجائب كرامات، مناقب،،،).

إن الكتابة أعطت السرد بعدا إبداعيا ومعرفيا جديدا وهو ما أسهم في إثراء التجربة السردية وإغنائها على المستويات الملمح إليها على مستوى الأنواع والأشكال والأساليب. فعلاوة على المادة السردية المجلسية المحولة إلى الكتابة، نجد "**كتابات**" جديدة ترتبط بمختلف معارف العصر صارت تشكل رصيدا للراوي والكاتب: فالقصص الديني (المتضمن في القرآن الكريم) وكتب المغازي والفتوح والسيرة النبوية والكشوفات الجغرافية والرحلات والكتب المؤلفة أو المترجمة في المجالات الأدبية أو العلمية، أو المصنفة في مختلف الفنون،،، وهي تتصل، جميعا، بعلوم القرآن والتفسير والحديث والإسرائيليات أو التاريخ والسير والجغرافيا،،، أو بالطبيعيات والسياسة والفلسفة وعلوم الحيوان والنبات والأعشاب والطب والسيمياء والسحر والباه، وعلم الحيل،،، ستؤدي بدورها إلى تنويع المادة السردية العربية، في هذه المرحلة الكتابية، فتظهر شخصيات تاريخية (سيف بن ذي يزن، عنترة، حاتم الطائي،،،) أو متخيلة مثل أبطال السير الشعبية والسندباد، والساحر والمكدي والعيار الذي يمارس التنكر، ويصطنع مختلف أنواع الحيل، وما شاكل ذلك من شخصيات مرتبطة بحوافز وتيمات جديدة ومتناقضة. لذلك نجد شخصيات هذه الأعمال السردية تذهب من الشخصية ذات البعد الـ "واقعي" مثل أبي القاسم البغدادي إلى الشخصية ذات الحمولة المعرفية والفلسفية والتخييلية: حي بن يقظان مثلا مرورا بالشخصيات التاريخية - التخييلية أو الحقيقية.

ج. التنظيم النصي وتطور الأشكال السردية المكتوبة:

لقد فرضت الكتابة على الراوي والكاتب شروطا جديدة في تقديم المادة السردية وذلك عن طريق **تنظيمها** و**تنسيقها** في مؤلف سردي يحمل سمات وقوالب نوع معين. ولقد لعب نص "كليلة ودمنة" دورا كبيرا في ذلك، ولا سيما في القصة المركزية التي تحمل عنوان هذا الأثر السردي. فالمادة الحكائية المتنوعة والمتفرقة لكي

تقدم في شكل كتابـــي "**تبنى**" و"**تنظم**" بكيفية تضمن تماسك المادة محافظة لها على نسقية مضبوطة. فهناك قصة إطار وقصص متضمنة. وتظل هناك علاقات ناظمـــة بينها جميعا (إما على مستوى الشخصيات أو عن طريق بعض الأحداث). أو تقدم المواد الحكائية على شكل بنيات مستقلة (أخبار - حكايات،،،)، لكـــن التنظـــيم النصي القائم على تيمة أو موضوعة مشتركة محددة يظل هو الذي يعطي للمـــادة السردية بعدها الجامع (كتاب البخلاء للجاحظ - الفرج بعد الشـــدة للتنـــوخي، حكايات الصالحين لليافعي مثلا،،،).

كما أن تقسيم النص السردي بحسب المجالس التي تقدم فيه (الليالي مثلا) يظل ضامنا لتماسك النص السردي، حيث كل يؤدي مجلس إلى آخر، بشكل تسلسلي وترتيبـــي وتصاعدي. وفي أنواع أخرى قصيرة مثل المقامات أو الحكايات، يـــتم تقديم كل نص باعتباره بنية منغلقة وذات عنوان محدد، ومختلفـــا عـــن النصـــوص الأخرى. ولكن ما يجمع أو "ينظم" العلاقات بين النصوص "المختلفة" هو البطـــل والراوي (المقامات). وفي الحكايات يتم ذلك بناء على الموضوع الجامع. ويـــؤدي كل ذلك إلى تشكل "نوعي"، بناء على مختلف القسمات المشـــتركة في الكتـــاب: المقامات نموذجا.

كما أن مبدأ التحاكي وتعدد الرواة وهو ما طبع الســـرد المجلســـي، بســـمة خاصة، سيتم نقله إلى الأنواع السردية الجديدة، ولاسيما الطويلة منها، ليغدو جزءا من بنيتها الحكائية حيث يكون تبادل السرد، من خلال الراوي الناظم الذي يوزع الأدوار ويحدد العلاقات مخالفا للسرد المجلسي الذي كان المبدأ الشفوي فيه يتـــرك المجال فسيحا للتبادل الحكائي بعفوية وتلقائية.

تبين لنا كل هذه السمات أن الكتابة لعبـــت دورا كـــبيرا في نقـــل الســـرد العربـــي من بعده المجلسي ذي المقومات الشفوية المركزية، مع ما يصـــاحبها مـــن مميزات تعتمد بصورة خاصة على العفوية والبساطة في إنتاج الســـرد وتلقيـــه، إلى مرحلة أكثر تعقيدا، قوامها: التمايز بين طرفي السرد (الراوي - المروي له)، وبروز "الراوي" المختص الذي يسهم في تشكيل الخيال السردي عـــن طريـــق اســـتثمار المعارف التي يحيط بها، خالقا بذلك "لغة"سردية خاصة تتماشى مع النوع السردي الذي ينتج في نطاقه، والجمهور الذي يكتب له أو "يقرأ" له أو يخاطبه. لذلك نجـــد

لغة السرد في المقامات مثلا تختلف عن لغة سرد القصص الشعبـــي. وإن كنــا نلاحظ أن الراوي الشعبــي حافظ على أهم مميزات اللغة النثرية المعيار، من خلال استثماره: السجع والصور البلاغية وتضمين الشعر،،، كما أن نبرة السرد وأساليبه ستتغير، جدا وهزلا، بحسب درجة وعي الكاتب بدوره كـ "كاتــب" أو "راو" يقدم عوالم سردية، بهدف الإمتاع والإفادة معا لقارئ خاص أو مستمع محدد لمـا يقرأ من كتاب.

كل هذه التحولات ما كان لها لتنجم لولا مرافقتها للكتابة وما يتصل بها من إنجازات. وسنجد بعضها سيتم نقله إلى الرواية عندما ستتوفر شروط إنتاجها مــع تطور الزمان والوسائط، أي: عندما ستنتقل من توظيف الكتابة باليد إلى الطباعــة والتي ستتحقق، بصورة واضحة، مع ظهور الوسائط الجماهيرية.

4. الرواية والوسائط الجماهيرية:

ظهرت الرواية العربية نوعا سرديا جديدا، في العصر الحديث، عــن طريــق التطور الذي نجم عن طريق ظهور وسائل تكنولوجية جديدة أدت علــى بــروز وسائط جديدة في الإبداع والتواصل والتلقي، والتي ستتطور مع الزمن حاملة اسم "وسائل الإعلام" أو "الوسائط".

تتمثل هذه الوسائل في المطبعة أولا، ثم أداة التصوير ثانيــا، وأداة التســجيل الصوتي ثالثا. لقد عملت المطبعة على تحويل الكتابة باليد إلى استعمال الآلة في إنجاز مطبوعات متطورة (الكتاب - الجريدة - المجلة) وسواها من المطبوعات الأخــرى المختلفة. كما أن آلة التصوير، ستعمل على تقييد الصور وجعلها تقــاوم الــزمن متجاوزة بذلك فن الرسم. ويمكن قول الشيء نفسه عن المسجلة التي عملت على تخزين الصوت والاحتفاظ به. لقد كان إنتاج الصورة في البدايــة مقتصــرا علــى الثبات، ثم صار متصلا بالحركة. كما أنه في مرحلة لاحقة سيتم دمــج الصــورة المتحركة بالصوت.

لعب تطور هذه التكنولوجيا دورا كبيرا في ظهور وسائط جديــدة للإنتــاج والتلقي. وسيبدو لنا ذلك من خلال مرحلتين كــبيرتين: الصــحافة المطبوعــة ثم السمعية البصرية.

4. 1. الصحافة المطبوعة:

ارتبطت الصحافة بالمطبعة. وصارت الوسيط الأساس للتواصل بين الناس: نقل الأخبار والأفكار بشكل دائم ومتواصل (يوميا وأسبوعيا وشهريا وفصليا) وأدى ظهورها إلى بروز الصحفي والمحرر وكاتب التحقيق،،، وأول ثورة تحققت معها يبرز في إصلاح اللغة وتطويرها، بنقلها من المستوى الذي كانت عليه إلى لغة موجهة إلى أي قارئ مهما كان مستواه التعليمي.

لقد استفاد الأدب من الصحافة إلى حد تحول العديد من الأدباء المشتغلين به إلى كتاب في الصحافة: ظهور الأعمدة والزوايا والأركان الخاصة إلى جانب جعل القراء يتعرفون على إنجازاقم الإبداعية (قصيد - قصة - فصل من رواية،،،) ومقالاقم الاجتماعية والسياسية والأدبية والنقدية في زمان قياسي. وصارت المواد المنشورة في الصحف والمجلات تجمع بعد ذلك في كتب مطبوعة.

لقد ساهمت المطبعة في انتشار الكتاب ومختلف أنواع المطبوعات (جرائد - مجلات،،،) وأدت بذلك إلى تطوير وسائل التواصل بين الناس بشكل دائم ومتواصل عن طريق ظهور الصحافة والمجلة. كما أن تطور التكنولوجيا أدى إلى تنويع الكتابة وتحسين أدائها مع الزمن.

4. 2. الصحافة السمعية - البصرية:

غير أن تقييد النص لم يقف عند حد تطوير الكتابة وتوسيع مجالها نطاقها بواسطة التكنولوجيا، إذ سيحصل تحول كبير يرافق هذا التطور التكنولوجي عن طريق تقييد الصوت (التسجيل) والصورة (التصوير)، فيظهر بذلك مفهوم الوسائط الجماهيرية ليعني مختلف الوسائط التي تستعمل في التواصل عن طريق توظيف التكنولوجيا الحديثة التي نجمت عن الثورة الصناعية، وانتقلت إلى البلاد العربية بكيفيات مختلفة وبمسافات زمانية متباعدة بينها.

مع هذا التحول ستلعب الوسائط الجماهيرية دورا كبيرا في تطوير وسائل الإعلام والتواصل عن طريق الصحافة والإذاعة والتلفزيون والسينما فتظهر بذلك أشكال تعبيرية جديدة تمتد من المطبوع فالمسموع إلى المرئي (التمثيلية الإذاعية - الهزليات - الإبداعات الأدبية الصوتية،،،) خالقة بذلك مجالا أوسع

للتواصل بين الناس بالقياس إلى ما كان عليه الأمر قبل ذلك في المرحلة الشفاهية أو الكتابية (عندما دخل التلفاز المقهى، غادرها الراوي الشعبـــي).

كما كان لتطور وسائل التكوين والتعليم (المدارس الحكومية والخاصة) دوره الكبير في جعل عملية القراءة والتواصل والإعلام عن طريـــق الوســـائل الســـمعية البصرية يحقق نتائج كبرى في تعميم التواصل بين الناس.

حصلت هذه التطورات جميعا عن طريق الانتقال إلى المجتمع الحديث القـــائم على أساس التطور التكنولوجي والصناعي. وعندما ننظر في آثار هذه التطـــورات على المستوى السردي، سنجدها بارزة على مستوى القصة القصيرة والرواية الـــتي كانت أكثر الأنواع السردية تلاؤما مع هذا العصر، الشيء الـــذي يســـمح لنـــا بالذهاب إلى أنها مع تطور التكنولوجيا الحديثة كانت أوثق بها، وأكثر الفنون تأثرا بها.

عندما ننظر في أثر هذه التحولات، وقد انتقلـــت إلى الفضـــاء العربـــي، سنجدها تغير المجتمع العربـــي وأنماط إنتاجه الفني والأدبـــي، وســـيكون الســـرد العربـــي الجديد وليدا طبيعيا لمجمل هذه التغيرات، وتكون الروايـــة أول الأنـــواع السردية التي تتجاوب مع آثارها. يبدو لنا ذلك بجلاء فيما يلي:

أ – استقطاب الرواية، رغم الرفض الذي واكب ظهورها، للجمهـــور المتزايـــد للقراء مع الزمن، وبدأت تنافس الشعر مكانته التقليدية. ورغم التأخر الـــذي عرفته بعض الأقطار العربية في إنتاج الرواية فإن تطور الوسائط الجماهيريـــة فيها ساهم في ذلك بشكل كبير جدا (موريتانيا مثلا).

ب – لعبت الصحافة دورا كبيرا في طبع الرواية بسمات خاصة على مستوى تشكلها (الرواية المسلسلة)[1] وبعدها الواقعي (الارتباط بالحياة اليوميـــة) وعلى مستوى تقنياتها: تبسيط اللغة وجعلها أقرب إلى لغة التداول اليومي

---

(1) كانت الروايات بسبب علاقتها بالصحافة تنشر متسلسلة. وهذه الظـــاهرة عرفتهـــا الروايـــة الأوربية والعربية على السواء. ينظر كتاب:

– صبري حافظ، تكوين الخطاب السردي العربي: دراسة في سوسيولوجية الأدب العربـــي الحديث، تر. أحمد بوحسن، دار القرويين، الدار البيضاء 2002.

لما فيه من تفاصيل ومعطيات دقيقة حول مختلف العوامل التي ساهمت في بـــروز وتطـــور السرد العربي الحديث.

مع تخلصها التدريجي من قيود الكتابة التقليدية (السجع مثلا)، أي الكتابة قبل ظهور المطبعة. لذلك سنجد الروايات الأولى، وهي تظهر في بلاد الشام، يمارسها صحافيون، وتنشر مسلسلة على الجريدة. بل إن رواية "بديعة وفؤاد" لعفيفة كرم[1] ستوزع مجانا على المشتركين في جريدة الهدى.

ج – ظهور شرائح جديدة من فئات وطبقات القراء لم تكن موجودة سابقا مع الأشكال السردية المجلسية والكتابية. هذه الفئات نجدها ترتبط بوثوق بقراء الصحافة.

د – ظهور النقد السردي عن طريق تطوير المعارف والعلوم، الشيء الذي لم يتحقق في المراحل السابقة التي كان السرد فيها يلقى للإمتاع والمؤانسة. وهذا النقد ارتبط في بداية ظهوره بالصحافة أيضا، حيث كانت تظهر مقالات نقدية تعرف بالروايات، أو تقدم الانطباع عما ينشر في الجريدة أو المجلة من نصوص متسلسلة (قرأت في العدد الماضي مثلا).

لقد ارتبطت كل هذه التحولات ارتباطا وثيقا بظهور الرواية مواكبة لظهور الوسائط الجماهيرية ومتطورة بتطورها. ويبدو لنا ذلك على المستوى التقني بشكل واضح، ويمكننا التمثيل له مما يلي:

أ. اللغة: لقد انتقلت لغة السرد في الرواية من اللغة النثرية المنمقة (المكتوبة) واللغة الشعبية (الشفوية) إلى لغة وسطى يمكن أن يتفاعل معها كل قارئ، مهما كان مستواه التعليمي. وهذه اللغة هي، بكلمة وجيزة، اللغة التي أفرزتها هذه الوسائط الجديدة.

ب. البناء: استفادت الرواية من مختلف الأنواع القديمة الشفوية (الشعر – التراث الشعبي – الأساطير – المسرح) والكتابية (مختلف أنواع التعبير الحديثة: المقالة – التحقيق الصحفي – الاستجواب،،،) والفنية (مختلف أشكال التعبير الجديدة: الأفلام – المسلسلات،،،) على مستوى البناء والتنظيم النصي، فحاكتها أحيانا، وعملت على تحويلها أحيانا أخرى. وقامت، في أحيان ثالثة بمعارضتها. كما أنها وظفت مختلف تقنيات الوسائط الجماهيرية التي نجدها في

(1) عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، إعداد وتقديم سعيد يقطين، منشورات الزمن، 2008.

الصحافة بمختلف أنواعها (المكتوبة والسمعية والمرئية) ونقلتها لتقدم من خلالها: التقطيع المشهدي - مختلف أشكال الحوار - البعد الوثائقي والتسجيلي - التحقيق - توظيف المفارقات الزمنية، وخاصة تقنية الإرجاع - تقديم الحدث الواحد من منظورات متعددة،،،).

ج. التفاعل: عملت الرواية خلال تاريخها القصير، بالقياس إلى أنواع سردية أخرى، على التفاعل مع مختلف أشكال التعبير والتواصل والاستفادة منها في تشكيل عوالمها، فأثرت فيها وهي تتأثر بها: كانت مادة للسينما والمسرح، وفي الوقت نفسه تفاعلت مع مختلف تياراتهما. كما أنها استخدمت تقنيات الصورة والتشكيل والموسيقى في بناء عوالمها وتأليفها مستفيدة من آلياتها الخاصة بها.

تفاعلت الرواية واغتنت بالرصيد المعرفي والعلمي وبطريقة بحث العلماء في استقصاء المعلومات وترتيبها، فاشتغل الروائي كما يشتغل العالم في جمع وثائق مادته[1]، ولكنها وظفت ذلك بطريقتها الخاصة من خلال بناء عوالم تخييلية حتى وهي تسعى لتعبر عما يزخر به الواقع من مشكلات وقضايا.

لقد ساهمت الوسائط الجماهيرية بدور كبير جدا في إعطاء الرواية بعدها المفتوح، فلم تنغلق على أي قضية، ولم تحرم نفسها من الاستفادة من أي تقنية، فكانت بذلك نوعا سرديا له خصوصياته المتميزة. ويبرز لنا هذا أن مفهوم الروائي العربي اكتسب شرعيته من هذه الخصوصية التي جعلته يختلف عن الشاعر أو المسرحي.

عندما نتبين أن أغلب الروائيين العرب ارتبطوا بالصحافة بنوع ما من الأنواع ندرك لماذا كان لهذه الوسائط دورها في إعطاء الرواية العربية أغلب ملامحها التي كانت تحولها لفائدتها الخاصة.

لقد نجم عن آثار الوسائط الجماهيرية على السرد فهم جديد لطبيعته ووظيفته ووعي جديد لخصوصيته وأدواره في الحياة الاجتماعية ويمكننا التمثيل لذلك بالخبر والرواية، باعتبارهما نوعين سرديين.

---

(1) Michel Raimond, Le roman, Armand Colin,1989, p. 47.

أ. الخبر والحقيقة:

إذا كنا نعتبر "الخبر" أصغر وحدة حكائية[1]، وحسب تعبير البلاغيين يحتمل الصدق والكذب، فإنه قد صار مع الصحافة مختلفا عما كان عليه في المرحلتين الشفوية والكتابية. لقد ظهرت علوم تعنى به وصار "ناقل الخبر" (الصحفي) يتلقى تكوينا "علميا" في جمع المعلومات واستقصاء مصادرها والتحقق من "وقوعها". كما أنه على مستوى صياغتها يتحرى الوضوح التعبيري، والأمانة في نقل التصريحات والأقوال...

لقد صار الخبر "معطى موضوعيا" وقابلا للتحقق من "صحته" و"سلامته" وأيضا "واقعيته" (استبعاد العجائبي أو البعد الخيالي). وبذلك تم تجاوز ما كان عليه سابقا حيث ظل يعتمد التخمين والأهواء الذاتية بالدرجة الأولى، والتأويلات الخاصة وتداخل العوالم (الواقعية والخيالية). صار الخبر يعتمد "**الحقيقة**" مبدأ للتداول ودليلا على "مصداقية" ناقله.

ب. الرواية والواقعية:

تأثرت الرواية بالوسائط الجماهيرية (الصحافة) في بداية أمرها. واستفادت من تقنيتها في نشر "المادة الخبرية أو الحكائية". فكان الروائي، رغم البعد التخييلي الذي يطبع عمله يتوخى، ما أمكن، تمثيل الواقع، والتعبير عنه. لذلك نجد "البعد الواقعي" هو ما يسم عمل الروائي بالدرجة الأولى. إنه يخلق واقعا "خياليا" لكن له كل مقومات الواقع "الحقيقي". ويمكننا أن نجد ذلك بجلاء في قيام الروائي بالعمل التوثيقي للمادة التي يريد صياغتها في "اختراع" عوالمه التخييلية أو إنتاجها. فهو: يزور المواقع التاريخية، والمواطن التي سيتحدث عنها لإضفاء بعد واقعي على مادته مهما كانت طبيعتها أو زمان تحققها.

مع الوسائط الجديدة التي تتعدى ما كان مهيمنا في العصور القديمة، ستظهر على مستوى السرد مفاهيم جديدة: الرواية – الروائي – النقد الروائي – الواقع – الواقعية – البناء الروائي (الأبواب، الفصول،،،) – الأنواع الروائية – تحويل الرواية إلى السينما،،، جمهور الرواية – جائزة الرواية، الخ.

---

(1) سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء 1997، ص 190.

كل هذه المصطلحات ما كانت لتتحقق مع أي من الأنواع السردية القديمة (ما قبل الروائية) لأن شروطها ببساطة لم تكن متوفرة. لذلك يمكننا الذهاب إلى أن الرواية نوع سردي حديث، لا علاقة له بالأنواع السردية العتيقة. ولا يمكننا أن نجدها في التراث العربي أو الغربي. وحتى مصطلح "**رواية الفروسية**" الذي كان يوظف للأعمال السردية الطويلة في العصور الوسطى الغربية، لا علاقة له بالرواية بالمعنى الذي ستأخذه في العصر الحديث.

إن الرواية باعتبارها "نوعا سرديا جديدا" (Novel) ستحقق تفاعلا مع كل الأنواع السردية القديمة. وهذا طبيعي لأن كل نوع جديد يريد لفرض ذاته أن يستثمر كل التراث الذي يتصل به. ولذلك سنجد الرواية الغربية تتجدد دائما عن طريق تفاعلها المتواصل مع القديم من الأنواع، ومع مختلف أشكال التعبير والمعارف التي تعاصرها، لأن هذا هو رهان انتمائها ووعيها بالعصر الذي تعيش فيه. ولهذا السبب نجد الرواية الغربية تتطور باطراد وتتغير باستمرار وهي تعانق آخر المنجزات المعرفية والتقنية وتعمل على مواكبتها، وأحيانا استباقها. ويمكننا التمثيل لذلك بروايات **الخيال العلمي**، التي تبرز لنا بجلاء ارتباط الرواية الغربية بآخر المكتشفات العلمية، وتعمل على توظيفها في تشكيل عوالم سردية وتخييلية رائدة.

لكن هذا التفاعل الذي حققته الرواية الغربية مع مختلف الأشكال والوسائط، والمعارف لم يستنفذ كل إمكاناته في الرواية العربية لاعتبارات وأسباب عديدة. ولا يزال هناك متسع من المجال للإبداع الروائي العربي. ولعل ظهور الوسائط المتفاعلة في الغرب، والآثار التي جعلت الرواية الغربية تنفعل بها لا تزال لم تثر بعد بما يكفي من العناية اهتمام الروائي العربي. إن لذلك أسبابه القريبة والبعيدة، ولكن الوعي بأهمية هذه الوسائط، ودورها في رسم خرائط جديدة ومتحولة للإبداع الروائي، وتطوير آليات الاستفادة منها هو الكفيل بجعل الرواية العربية أكثر قابلية للتطور والتبدل، وإلا فإنها ستؤول إلى ما آل إليه الشعر، تاركة المجال لأنواع سردية؟ أخرى لتحتل مكانها. وفعلا بدأنا نجد "الدراما التلفزيونية" العربية أو المدبلجة بالعربية تفرض وجودها، وتستقطب الاهتمام أكثر، خالقة بذلك جمهورا جديدا من المتفاعلين والمشاهدين.

5. الرواية والوسائط المتعددة والوسائط المتفاعلة:

إذا كانت الوسائط الجماهيرية شديدة الاتصال بالتكنولوجيا الحديثة فإن التطور الذي حصل على مستوى هذه التكنولوجيا، منذ بدايات الثمانينيات من القرن الماضي، جعلنا أمام تكنولوجيا جديدة للإعلام (المعلومات) والتواصل. هذه التكنولوجيا الجديدة نقلت كل ما كان موجودا من الاستعمال الخاص بالمؤسسة إلى الاستعمال الشخصي عن طريق الحاسوب، والفضاء الشبكي (الإنترنيت). فتولدت عن ذلك "الوسائط المتعددة" ثم "الوسائط المتفاعلة".

مع أواخر القرن العشرين، ومع ظهور الحاسوب حصل تطور كبير على مستوى الوسائط. لقد اغتنت هي أيضا، وانتقلت من المستوى التناظري إلى المستوى الرقمي. يبدو لنا ذلك في تعدد القنوات الفضائية التي وسعت مجال رؤية الإنسان إلى ذاته وإلى العالم من حوله. وجعلته يتواصل مع مختلف التجارب الإنسانية ويتعرف على عوالم كانت إلى غاية الثمانينيات أشبه بالمستحيلة.

غير أن أهم ثورة تحققت على مستوى التواصل الروائي (إنتاجا وتلقيا) تظهر لنا بجلاء مع الوسائط المتفاعلة التي تتجسد من خلال الحاسوب الموصول بالفضاء الشبكي. لقد نجم عن هذا التحول الكبير ظهور **الرواية المترابطة** (Hyperfiction) التي تستثمر إمكانات الحاسوب وبرمجياته المتعددة المتصلة بالكتابة والصورة والصوت.

لم يبق الروائي ذلك الكاتب الذي يكتفي، فقط، بابتداع عوالمه السردية والحكائية، مخليا للناشر والموزع تقديم العمل الروائي كما كانت تفرضه إكراهات الطباعة ومراغمات التوزيع. لقد صار يتدخل بنفسه في إنتاج نصه، مستغلا برمجيات تساعده على الإنجاز. ولما كانت هذه البرمجيات تسعفه في توظيف الصوت والصورة والموسيقى والتشكيل بطرائق لا حصر لها أقدم على استثمارها بهيئات متعددة فاتحا بذلك مجال الإبداع الروائي على آفاق رحبة للتخييل والإبداع.

مع الوسائط المتفاعلة ظهرت:

أ. الرواية المترابطة التي تكسر خطية السرد الأحادية، مقدمة النص على صورة متاهة على القارئ أن يحدد مساراتها بطرق متعددة تعطي للنص إمكانات قراءات متعددة ولا حصر لها حتى بالنسبة للقارئ الواحد.

كما أن هذه الرواية صارت لا تتفاعل فقط مع الفنون والمعارف الأخرى، كما كانت تفعل عن طريق تحويلها إلى نص مكتوب. ولكنها صارت توظف علامات متعددة: صوتية - حركية - سمعية،،، أي أنها صارت توظف الوسائط المتعددة بكيفية تقوم على الترابط بين مختلف مكوناتها وتقديمها باعتبارها جزءا من بنيتها الخاصة، باعتماد تقنية الوسائط المترابطة (Hypermedia).

ب. ظهور مفاهيم وتصورات جديدة للكاتب والقارئ لأن كلا منهما صار يضطلع بدور الكتابة والقراءة معا. ولقد نجم عن ذلك بروز أنواع سردية جديدة مثل الرواية المشتركة التي يسهم العديد من الكتاب في إنتاجها، وألعاب الفيديو التي تجعل "اللاعب" ينتج "نص"ـه السردي في كل مرة بطريقة مختلفة كلما قام بالتفاعل مع "النص" البرنامج.

ج. التفاعل: صار التفاعل لا يقف عند حد بين مختلف الأطراف المشاركة في العمل الروائي المترابط من المبرمج إلى الكاتب والمتلقي. كما أن التفاعل مع الأجناس والفنون صار مفتوحا على مصراعيه متيحا إمكانية توظيفها بعلامات متعددة.

إن كل هذه السمات، وغيرها، هي وليدة هذا الوسيط الجديد للتواصل، وتقدم لنا صورة واضحة عن الآثار الناجمة عن توظيفها في الإبداع والتلقي. وإذا كان العرب قد استفادوا في تجربتهم الروائية من مختلف الأنواع المنتجة في هذا النطاق، فإن تردد المبدعين العرب عن التفاعل مع الوسائط المتفاعلة (عن طريق توظيف الوسائط المتعددة والنص المترابط والوسائط المترابطة) أخر إمكانية الاستفادة منها لتقديم رواية مترابطة يمكن اعتبارها رواية القرن الواحد والعشرين.

لقد بدأت محاولات لذلك مع تجربة محمد سناجلة، لكن التجربة لما تتخلق بعد في تربتنا لأسباب كثيرة، وسيأتي يوم نتفاعل فيه مع هذه الرواية التي سيبدعها العربي متفاعلا ومستفيدا مما ستقدمه له هذه الوسائط الجديدة من إمكانات. لكن ذلك لا يمكن أن يتحقق على الوجه الأكمل إلا بواسطة الإقدام على التفاعل مع هذه "الوسائط الجديدة"، وتجاوز مرحلة الوسائط الجماهيرية التي لا تزال مهيمنة على الوجود والوجدان.

6. تركيب:

مع السرد المجلسي كان العربـــي يعيش تحت وطأة الزمن. فكان السرد وسيلة لمواجهة الزمن وتقصيره وكان البعد الجماعي والشفوي المباشـــر الأداة الأساســـية لتحقيق ذلك.

أما مع السرد الكتابـــي، فكان البحث عن الإمتاع والاعتبار باعتبارهما المحور الذي بنيت عليه الأنواع السردية العربية المختلفة، من الخبر إلى الســـيرة الشـــعبية، وهي تسعى لاستغلال الكتابة أداة لنقل النص القديم أو تركيب عناصره ومـــواده والانطلاق منها لتشكيل عمل سردي قابل للتواصل عبر عملية الكتابة.

وتأتي الرواية، في العصر الحديث، وتحت تأثير الوسائط الجماهيرية لتلعب دور الاستكشاف والبحث عن حقيقة الواقع ودلالاته الضائعة أو الغائبة، فكانت الرواية الورقية المطبوعة مصاحبة للقارئ أينما حل وارتحل وهـــو يســـعى مـــن خلالهـــا استكشاف عوالم دائم التساؤل عنها.

أما **الرواية المترابطة**، وليدة تطور الوسائط المتعددة والمترابطة، والتي لما تكتب عندنا بعد، فستأتي لتختزل كل التجارب السردية العربية لأن الوســـائط المتفاعلـــة توفر إمكانية تحقيق ذلك، فاتحة بذلك أفقا جديدا للكتابة والإبداع. ويمكننا الإشارة إلى أن هذه الرواية ستكون في آن، بالنسبة إلينا نحن العرب، بحثا عن زمن آخر غير الزمن الذي نعيش فيه، وكشفا واستكشافا لواقع افتراضي. هذا الكشـــف وليـــد الحاسوب والفضاء الشبكي الذي يتيح إمكانية الانغمار في عالم متعـــدد ولانهـــائي ومفتوح على كل الاحتمالات الفنية والدلالية.

بناء على ما قمنا به، ونحن نحاول ربط ما قلناه عن تطور السرد العربـــي وظهور الرواية العربية، بهدف تأكيد صلتها بتطور الوسائط منطلقين في ذلك من المقايسة الـــتي أومأنا إليها في مستهل هذا الفصل، هل يمكننا أن نطرح هذا السؤال بالكيفيـــة الـــتي وضعها العرب، في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، ونحن نتحـــدث عن "**الرواية الرقمية**" أو "**الرواية المترابطة**": هل عرف العرب الرواية الرقمية؟

أتمنى ألاّ يأتي زمان يقول فيه أحدهم مجيبا عن ذاك السؤال: الرواية الرقميـــة موجودة في التراث العربـــي؟ وأن العرب سبقوا إليها، غير أنهم كانوا يوظفونها بلا بعد رقمي، لأن "الرقامة" لم تكن موجودة في تلك العصور؟

وإذا كان، تبعا لهذا المنطق الذي انتهجناه في التحليل، من المستبعد طرح هذا السؤال، فإن اعتبار الرواية فنا موجودا في تراثنا، لا يمكن أن يكون إلا مستبعدا هو أيضا، وغير صحيح، لأن ارتباط ظهورها اتصل بظهور وسائط لم تكن موجودة في الماضي؟

الفصل الثاني

الرواية العربية والقصة القصيرة:

أية علاقة؟

1. تقديم: النوع الحاجب:

منذ أن حظيت الرواية بمكانة خاصة في الإبداع العربـــي، وعرفت تحولها الكبير في الستينيات من القرن الماضي، وواصلت فرض وجودها وهيمنتها علـــى الســـاحة الأدبية والثقافية العربية، إلى حد اعتبارها ديوان العرب في القرن الواحد والعشـــرين، صارت بمثابة "النوع الحاجب" لما عداها من الأجناس والأنواع الأدبية. فاســـتأثرت باهتمام القراء والنقاد والناشرين على السواء. كما أنها استقطبت اهتمام المبـــدعين، شعراء وقاصين ومسرحيين، وممارسين ثقافيين في حقول تتصل بالإعلام والسياســـة والعلوم الإنسانية، فصاروا يتنافسون على إصدار منتوجاتهم في إطار الرواية، ويفرض العديد منهم نفسه على الساحة الأدبية بصفته روائيا، له أسلوب خـــاص، وجمهـــور واسع ومكانة متميزة، وجائز مضمونة، في المجتمع الروائي والثقافي بوجه عام.

لا جرم أن تمارس الرواية كل هذا الإغواء والاستقطاب والاستئثار بالرأي العـــام الثقافي العربـــي. لقد تحولت في صيرورتها وخاصة منذ النصف الثـــاني مـــن القـــرن العشرين، واغتنت برصيد هائل من العطاءات المتنوعة والغزيرة. وصارت بذلك "نـــوع الأنواع" الذي يعلو ويتعالى عليها جميعا، لأنه بات قادرا على فرض وجوده "اللانوعي" باعتباره قابلا للتفاعل مع كل الأجناس والأنواع والتعامل معها، جميعا، بلا قيـــود ولا حدود. لذلك صارت الرواية "نوعا رجراجا"، يتسع لكل كتابة سردية "طويلـــة"، ولا يخضع لقواعد "نوع" محدد، ولا يلتزم شروطا معينة الصفات والمواصفات.

إن ضياع "حدود" النوع الروائي وتلاشيها أو اتساعها اللانهائي، هو الـــذي كان، من بين عوامل أخرى، وراء كل هذا الإغراء الذي جعلها تحتل سمة "النـــوع الحاجب" بامتياز. فحجبت الأنواع الأخرى، وفرضت وجودها علـــى الإبـــداع الأدبـــي العربـــي.

كان من أهم ضحايا هذا الحجب: القصة القصيرة العربية. أما الشعر، فإنـــه عرف بدايات نهايته، في رأيي، منذ أواخر الستينيات مع هزيمة 1967 التي كانـــت

قاصمة الظهر للشعر الحماسي – الثوري. ودخل بعد ذلك في دوامة الإبهام والتصوف. وجاءت قصيدة النثر التي اختلط فيها الحابل بالنابل، فكانت المسمار الأخير في نعش القصيدة العربية. لا يزال هناك شعراء مبدعون يظهرون بين الفينة والأخرى. لكن الجلبة العامة أعطت ذريعة ملائمة للرواية لتمارس الحجب النوعي الذي جعل الحضور الشعري المتميز يتوارى، ولا تكاد العلامات الشعرية النوعية تبين وسط العدد الهائل من الإبداعات غير الموهوبة. ويمكن قول الشيء نفسه عن المسرحية، ولكن بناء على اعتبارات مختلفة.

اعتبرنا القصة القصيرة ضحية الحجب الروائي، وكان هذا طبيعيا أمام سطوة الحضور الروائي. ويمكننا تبين ذلك، من خلال، إعادة التفكير في العلاقة بين القصة القصيرة والرواية لإبراز طبيعة هذه العلاقة، من جهة، ولتفسير لماذا نجحت الرواية في حجب القصة، بينما لم تفلح هذه الأخيرة في ذلك، من جهة ثانية. وذلك، لهدف مركزي نتغياه، وهو يشكل الأطروحة التي ندافع عنها في هذه الدراسة، ويمكننا صياغتها على النحو التالي: إن القصة القصيرة هي وقود الرواية ودعامتها الرئيسية. ولا يمكن أن تتطور الرواية بدون تطور القصة القصيرة، في حين أن العكس لا يستقيم. وحين تصل الرواية إلى الطريق المسدود، فلا يمكن أن تتجدد الرواية إلا بتجدد القصة القصيرة.

نحاول تجسيد هذه الأطروحة والتمثيل لها من خلال تتبع مسار القصة القصيرة من لحظة ميلادها وتطورها إلى الآن. وقبل ذلك، نحن مطالبون بإعادة النظر والتفكير في العلاقة بين القصة القصيرة والرواية، للوقوف على طبيعتها وخصوصياتها، وتبيين الأدوار التي تضطلع بها القصة القصيرة بصفتها رافعة ودافعة للرواية لتجعلها تحتل المواقع الممكنة التي تؤهلها لحجب القصة القصيرة وغيرها من الأجناس والأنواع.

2. القصة القصيرة والرواية: أية علاقة؟

2. 0. المفارقة النوعية:

نميز عادة بين القصة القصيرة والرواية باعتبارهما نوعين مختلفين لكل واحد منهما قواعده ووجوده وحدوده. لكن لا أحد يستطيع إنكار، كما أتصور، كون

القصة هي في آن واحد: أم الرواية وأختها. فهي أمها لأن الرواية لا يمكنها أن تتشكل إلا من "رحم" القصة القصيرة **جنسيا**. وهي أختها عندما تستقل كل منهما بذاتها **نوعيا**. فالرواية حسب هذا التصور تتغذى من أمها، ولكنها تزاحمها المكانة حين تصبح أختها. وتلك هي المفارقة النوعية التي تقضي بتقارب الأنواع وتداخلها واستقلالها عن بعضها، إلى الدرجة التي يصير معها كل نوع قابلا لأن يحجب الآخر، أو يجعله يختفي حتى وهو يتغذى منه أو يستفيد مما يمده به من نسغ للبقاء والاستمرار.

هذه العلاقة الجنسية والنوعية بين الرواية والقصة القصيرة يمكننا تلمسها مما يلي:

2. 1. الجنس:

إن القصة القصيرة والرواية نوعان سرديان، أي أنهما معا ينتميان إلى جنس واحد هو: السرد. وحين نحدد السرد باعتباره ينهض على أساس مادة حكائية تقدم بواسطة صيغة السرد التي يقوم بها الراوي، نميز بين النوعين على أساس أن المادة الحكائية في القصة القصيرة بسيطة، بينما هي في الرواية مركبة. أما الصيغة فمشتركة بينهما. نكتفي الآن بهذا التمييز وسنعود إلى تعميقه.

تبنى القصة القصيرة، إجمالا، على مادة حكائية نواة لا تتعداها، ولذلك نقول إنها "بسيطة"، تماما كما نتحدث في النحو عن "الجملة البسيطة". أما الرواية فلأنها مركبة فيمكنها أن تتحقق وفق ما يلي:

أ - أن تبنى على مادة حكائية واحدة (بسيطة) ولكنها تتسع بتفاصيل وجزئيات تضيق عنها القصة القصيرة.

ب -أن تبنى على مادة حكائية واحدة مركزية، ولكنها تروى عدة مرات من لدن رواة متعددين وبمنظورات مختلفة.

ج - أن تبنى بواسطة مواد حكائية متعددة توجد بينها روابط تتصل بالشخصية أو الأحداث أو الزمان أو المكان. وهذه الروابط بين مختلف هذه المواد والمكونات الحكائية هي التي تعطيها صفة البنية المتكاملة والموحدة (جملة كبرى).

2. 2. الكاتب:

يختلف كاتب القصة القصيرة عن كاتب الرواية لأن كلا منهما يحمل صفة النوع الذي يكتب في نطاقه. فالقاص ليس الروائي. فكل واحد منهما يكتب وفق قواعد النوع الذي ينتج في مجاله. ولا داعي للمفاضلة بينهما على أساس أن أولهما يكتب نصا "بسيطا" والآخر نصا "مركبا".

لكن عوامل، خارج أدبية، تتدخل في جعل الصفة السردية للكاتب ذات "قيمة" معينة بالقياس إلى الأخرى. ومنذ أن صارت الرواية نوعا سرديا ذا حظوة في الثقافة العربية، صارت صفة "القاص" ذات حمولة غير مرضية لدى بعض الكتاب، وصار كل طموحهم أن يحملوا صفة الروائي لا القاص، حتى وإن زاوجوا بين النوعين: فنجيب محفوظ نعرفه بالروائي أكثر مما نقدمه باعتبارها قاصا، وكذلك كل الذين مارسوا النوعين معا: الغيطاني ويوسف القعيد وزفزاف،،،

هذه الحظوة التي صارت للرواية، كنوع حاجب، جعلتنا أمام علاقة، خارج أدبية، بين الرواية والقصة القصيرة، وهي تأخذ، سواء على مستوى التصور أو الممارسة، السمات التالية:

أ – اعتبار القصة القصيرة مرحلة أولى، أي جسرا للعبور إلى الرواية. لذلك نجد كل من يلج المجال الأدبي قاصا، يضع نصب عينيه التحول عنها إلى الرواية، باستثناء قلة قليلة جدا.

ب –وحتى في حالة المزاوجة بين الكتابة القصصية والروائية، لدى من تمرس بالكتابة السردية، تظل القصة القصيرة، بمثابة استراحة المحارب لكتابة نص روائي يستجمع فيه كل طاقاته وإمكاناته.

ج – نجد من دخل الساحة الأدبية روائيا دون العبور من بوابة القصة القصيرة.

د – كما أننا نجد من أخلص للكتابة القصصية ولم يزغ عنها نحو الرواية، وهم قلة في العالم العربي: زكريا تامر (سوريا) محمد خضير (العراق) أحمد بوزفور وإدريس الخوري (المغرب) وسعيد الكفراوي (مصر)، على سبيل التمثيل لا الحصر.

إننا مع النوع الثالث أمام "الروائي" الخالص، وفي الرابع مع "القاص" المخلص. لكن المزاوجة بين القصة والرواية في الكتابة تضعنا أمام ثنائية

القاص - الروائي. فكيف لنا أن نسم ممارسة هذا الكاتب فقط بالروائي أو الروائي أولا، والقاص بعد ذلك؟ فهل نستند في ذلك إلى معايير أدبية؟ أم خارج أدبية؟

إن طرح هذا النوع من الأسئلة كفيل بدفعنا إلى إعادة التمييز بين ممارسات الكتاب ليس بناء على "النوع الحاجب"، ولكن على ما تتميز به تجربته السردية. ولعل الكاتب معني أكثر بطرح هذا السؤال على نفسه لأنه يمكن أن يحدد له آفاقا أخرى للإبداع ولتطوير تجربته في هذا النوع أو ذاك. لكن الاطمئنان إلى أن نوعا "أدعى للشهرة" جعل الجميع يرى حلمه السردي غير قابل للتحقيق إلا من خلال الرواية، فيتخلى، بذلك، عن القصة القصيرة، رغم أن إبداعاته القصصية "أحسن" من رواياته. إن يوسف إدريس مثلا، ومحمد زفزاف، قاصان نموذجيان، لكن عطاءاتهما الروائية، في رأيي، دون إنجازهما القصصي.

إثارة العلاقة بين القصة القصيرة والرواية، من جهة الكاتب، كفيل بجعلنا ندرك العوامل التي تسهم في تجسيد العلاقة بينهما والدور الذي تسهم فيه القصة القصيرة في تطوير الرواية عبر الانتقال إليها مع الزمان. لذلك لا عجب أن نجد البلاد العربية التي تأخر فيها ظهور الرواية تمتلئ بالقاصين الذين هم أنفسهم الذين سيسهمون في تطوير التجربة الروائية التي يضعونها رهانا لتجربتهم، إسوة بما يرونه من تجارب في الوطن العربي[1].

2. 3. الزمان:

نستدل بناء على ما أشرنا إليه أعلاه حول الجنس والكاتب أن كون القصة القصيرة بسيطة وأغلب الكتاب يبدؤون بمزاولتها يجعلها سابقة على مستوى الزمان. إن أغلب المزاوجين بين كتابة القصة القصيرة والرواية أصدروا مجموعات قصصية قبل الإقدام على كتابة الرواية أو إخراجها. يقول سيد حامد النساج مسجلا هذه الظاهرة عن كتاب القصة القصيرة في مرحلة البدايات: "كتاب الفترة

(1) درست التجربة العمانية في أواخر التسعينيات فوجدت أغلب الكتاب يمارسون القصة القصيرة، والعديد منهم له تجربة قصصية متميزة، في حين كانت الروايات المكتوبة بسيطة جدا. وأغلب الذين كتبوا القصة صاروا يشتغلون بكتابة الرواية حاليا. ويمكننا معاينة هذا أيضا في الجزيرة العربية والمغرب العربي.

من 1910 إلى 1933 تحولوا أو كادوا يتحولون إلى الرواية. فإن أحمد خيري سعيد ألف رواية عن علي بك الكبير (1935)، ومحمود طاهر لاشين كتب رواية "حواء بلا آدم" (1934)، ومحمد تيمور اتجه على نحو ما إلى الرواية،،،"[1]. وستستمر هذه الظاهرة إلى الآن: فيحيى حقي ونجيب محفوظ ويوسف إدريس والخراط والغيطاني وغلاب وزفزاف ومحمد برادة والتازي،،، أصدروا قصصا قبل اقتحامهم مجال كتابة الرواية.

هذه العلاقة الزمانية بين القصة القصيرة والرواية، تدفعنا إلى إعادة صياغة الأطروحة التي جعلناها مدار دراستنا بكيفية أكثر جرأة في الطرح بالقول: **إن كل الحقب الكبرى التي تحولت فيها الرواية العربية، وانتقلت فيه من وضع إلى آخر، ما كان لها لتتحقق لولا التطوير الذي عرفته القصة القصيرة قبلها ومهدت له** لتستثمره الرواية بعد ذلك فارضة نفسها نوعا حاجبا ليس على غيرها من الأجناس فقط، ولكن على القصة القصيرة أيضا، وهي التي كانت وراء تطورها.

تدفعنا هذه الخلاصة إلى إعادة صياغة تلك الأطروحة بصورة أكثر مغامرة بتأكيد أن الرواية بنت القصة القصيرة وأختها، وأن أختها هي التي تمسك بيدها وتجدد دماءها كلما وصلت إلى الطريق المسدود. وعندما نتأمل المشهد الروائي العربي الآن، نجده يعيش وضعا مزريا، بالقياس إلى ما كان عليه الحال في أواخر الستينيات وفترة السبعينيات، وأن التطور الذي تعرفه القصة القصيرة، حاليا، مع ظهور ما يسمى بـ "القصة القصيرة جدا" هو الكفيل بتجديد الرواية العربية بجعلها قادرة على الانتقال إلى مرحلة جديدة من تطورها: أقصد إنتاج "الرواية المترابطة" لاعتبارات وأسباب يمكن أن يضيق عنها المجال.

يفرض علينا تثبيت هذه الأطروحة وتعميقها الرجوع إلى البدايات للوقوف على علاقة القصة القصيرة بالرواية وإبراز، عبر معاينة التحولات الكبرى التي عرفتها القصة القصيرة العربية في صيرورتها، الدور الذي أسهمت فيه، أخت الرواية، في توجيه مسار الرواية وتجديد دمائها.

---

(1) سيد حامد النساج، تطور فن القصة القصيرة في مصر (من سنة 1910 إلى سنة 1933)، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربي، 1968، ص 4.

3. قضية نشأة القصة القصيرة ودور الوسائط:

3. 1. الأنواع والوسيط:

طرح بصدد القصة القصيرة ما طرح بصدد الرواية والمسرحية، وكل الأنواع الحديثة، سؤال وجود النوع في تراثنا أم أنه ظهر تحت تأثير الغرب. وما قيل عن الرواية قيل عن القصة القصيرة أيضا. لذلك فإننا، ومن المنظور الذي ربطنا فيه الرواية بالوسائط، نؤكد التصور نفسه، ونرى أن القصة القصيرة، لا علاقة لها بالأشكال والأنماط السردية العربية القديمة، وإنما هي تطوير لها، في صيرورة تحققت مع ظهور وسائط ووسائل جديدة للتواصل بين الناس. أقصد دخول المطبعة وبروز الصحافة، وكل ما يتصل بهما.

لقد ساهمت المطبعة في جعل الكتاب العربي القديم متوفرا بسبب الإقدام على طبع المؤلفات والمصنفات العربية القديمة. كما أن الصحافة ازدهرت، مثلا في مصر، منذ 1919 وصارت الأحزاب تتنافس في إصدار جرائدها ومجلاتها. لقد عرفت مصر في عشرينيات القرن الماضي مائتي جريدة وأكثر من ستين صحيفة أجنبية وتسعين صحيفة إقليمية، وحوالي ست مجلات نسائية(1).

لعبت المطبعة والصحافة دورا كبيرا في إتاحة النص المطبوع ونقل تراث الأمم الأخرى عبر الترجمة التي مكنت من الاطلاع على آداب وثقافات الأمم الأخرى. وكان حظ القصة القصيرة والرواية من الترجمة عظيما، إذ قدر هنري بيريس نحو عشرة آلاف قصة مترجمة بين رواية وقصة قصيرة منذ أوائل القرن التاسع عشر وحتى 1937(2).

منذ أن ظهرت هذه الوسائط الجديدة بدأت تتشكل صور جديدة للإبداع والتلقي. فكانت الصحافة الحاضنة الأساسية للإبداع السردي الذي بدأ يتشكل متأثرا بـ:

أ. التراث السردي القصصي العربي الذي بدأ الاطلاع عليه بشكل واسع بسبب الدور الذي اضطلعت به المطبعة في توفير هذه النصوص.

---

(1) نفسه، ص 115.

(2) نفسه، ص 56.

ب. النصوص القصصية والروائية المترجمة إلى اللغة العربية والتي كانت الصحافة الوسيط الذي يقدمها للقراء.

إن الطباعة ليست عملية تكنولوجية جديدة فقط، تتمثل في نقل المادة من الشفوي أو الكتابي إلى الطباعي، ولكنها، علاوة على ذلك، تفرض ثقافة جديدة تتصل بها. ويبدو لنا ذلك في دورها في تطور تصور الأشياء وفق رؤية جديدة، قلما تم الالتفات إليها، ونمثل لذلك بـ:

ج. تطور مفهوم "الخبر"، مع ظهور الصحافة، في الثقافة العربية الحديثة بانتقاله من التصورات التي صاحبته طوال مرحلة الشفاهة والتي كانت تعتمد الإشاعة وعدم الدقة،،، إلى مرحلة جديدة قوامها الطباعة التي أدت إلى بروز المقومات التالية:

- الموضوعية: التثبت من صحة المادة الخبرية وتدقيق معطياتها، بهدف الوصول إلى "الحقيقة": حقيقة الخبر.
- الشمول: وذلك بعدم الاقتصار على أخبار الخاصة فقط. فالأخبار تتصل بالعامة أيضا.
- المتابعة: مواصلة تتبع الخبر منذ تشكله حتى نهايته. وتسمح طبيعة الجريدة برصد الخبر الواحد عبر الزمن، كلما جد جديد.

كل هذه المقومات ستؤثر بشكل كبير جدا على القصة القصيرة وستمنحها العديد من القسمات التي لا تتوفر في كل أنواع السرد العربي القديم، وإن كانت تلتقي معها على مستوى الجنس: السرد. لذلك سنجد أن تمثل هذه المقومات الجديدة سيتحقق بالتدريج على مستوى إنتاج القصة القصيرة مادة حكائية وخطابا. ويبدو لنا ذلك بجلاء على مستوى النوع السردي والمادة الحكائية.

3. 1. 1. النوع السردي:

هل القصة القصيرة نوع سردي جديد أم هي "مقامة جديدة"؟ هل هي امتداد لأنواع سردية قديمة، أو تحويل لها، بالاستفادة من النصوص القصصية المترجمة؟ أم أنها "مقالات" ذات بعد سردي (السرد الوسائطي)؟

هذا هو السؤال الذي يفرض نفسه عندما نطلع على النصوص القصصية الأولى لعبد الله النديم وإبراهيم المويلحي ومحمد المويلحي وصالح حمدي حماد

والمنفلوطي ومحمد تيمور؟ إنها جميعا متذبذبة بينهما سواء على مستوى اللغة وتقنيات الكتابة السردية، وحتى على مستوى التسمية: حديث عيسى بن هشام، ليالي سطيح،،، بل إن هذا التذبذب سيعكس أيضا الموقف أو التصور الذي كان من القصة وتأليفها وقراءتها.

يقول محمد فريد وجدي سنة 1910: "والناس إلى حين قريب كانوا ينظرون إلى القصة بعين السخرية والازدراء. ولا يعدونها من الأدب الرفيع. بل أغلبهم يظن أنها لهو ولعب" (النساج، ص 22).

إن اعتبار القصة أدبا من الدرجة الثانية بقدر ما يعكس تصورا سائدا حول الأدب "الرفيع" يبين لنا بجلاء الموقف من هذا الأدب المرتبط بالوسيط الجديد (الصحافة) وما أحدثه من آثار تتصل بالنوع الجديد وتباين المواقف منه تأليفا، وتقييما من لدن الرأي العام الأدبي، واختلافا في تعيين الاسم الخاص به من قبل المشتغلين به. فإذا كان صالح حمدي حماد يقول سنة 1910 عن نصوصه القصصية (أحسن القصص) بأنها: "مقال أدبي عصري يتضمن قصة خيالية وموعظة أخلاقية" (النساج ص 66)، فإننا سنجد محمد تيمور يؤكد على الخصوصية النوعية لنصوصه القصصية (ما تراه العيون) التي كانت تنشر في صحيفة السفور تحت "باب القصص"، والذي كان يصدر كل قصة بهذا المناص: "وهذه عدة قصص في مواضيع مختلفة كل واحدة قائمة بنفسها، لا علاقة لها بالثانية" (النساج، ص 86). إن تيمور يؤكد من وراء هذا التنصيص على "القصة" باعتبارها بنية متكاملة، ويميزها بذلك عن الروايات التي كانت تنشر متسلسلة في الصحافة.

3. 1. 2. المادة الحكائية:

إن التذبذب الذي لمسناه على مستوى النوع وتسميته، سيقترن أيضا بمادة هذه النصوص السردية، لأننا سنجد أنفسنا أمام مادة متخيلة يتم تشييدها على غرار المادة الحكائية القديمة. وهي، في الوقت ذاته، ذات ملامح مستقاة من الواقع، ومقدمة بكيفية خاصة، لأن من مراميها، الصريحة أو الضمنية،، المساهمة في المسار الإصلاحي الاجتماعي السائد، ولذلك نجد اتخاذ العبرة هو الركيزة التي تبنى عليها هذه المادة الحكائية.

سيلعب الزمن دوره، في زوال هذا التذبذب بالتدريج. وكان علينا انتظار مشاركات عيسى عبيد وشحاتة عبيد، للحسم في النوع والمادة الحكائية. حيث سنجد عيسى عبيد يصرح بأنه يكتب "قصة"، وعلى مستوى الموضوع ينادي بضرورة تجاوز الخيال والاتصال أكثر بالواقع.

4. تطور القصة القصيرة العربية:

4. 1. قضايا التطور القصصي:

قبل الحديث عن تطور القصة القصيرة العربية، لا بد من تصدير ذلك بملاحظتين أعتبرهما أساسيتين: الريادة الدائمة والتطور المتفاوت.

4. 1. 1. الريادة الدائمة:

إن تاريخ تطور القصة القصيرة العربية هو، بشكل أو بآخر، تاريخ تطور الرواية العربية. بل إن أهم الحركات الروائية في تاريخ السرد العربي الحديث دشنت بدءا مع القصة القصيرة، ثم انتقلت بعد ذلك إلى الرواية. ولا غرو في ذلك لأن الذين ساهموا، بصورة أو بأخرى، في تطوير الرواية العربية وخلق أشكالها وأساليبها الجديدة والمتطورة هم كتاب القصة القصيرة أنفسهم، والتجديد الذي مارسوه في كتابة القصة القصيرة هو نفسه الذي نقلوه إلى إنتاجهم الروائي.

كانت "المدرسة الحديثة" التي تأسست مع القصة القصيرة، باعتبارها امتدادا لتجربة عيسى وشحاتة عبيد، وراء النزوع الواقعي الذي سينتقل إلى الرواية العربية. ويمكن قول الشيء نفسه عن التجريب أو الحساسية الجديدة. لقد ابتدأ هذا التجديد مع كتاب القصة القصيرة مع تجربة غاليري 68 (مصر)[1]. وفي أواسط السبعينيات مع كتاب القصة القصيرة الجدد في المغرب أمثال: أحمد المديني ومحمد عز الدين التازي والميلودي شغموم ومحمد برادة،،، وهم جميعا سيمارسون التجديد عينه في كتاباتهم الروائية الجديدة.

---

(1) توجد المجلة في أرشيف مجلة "الكلمة" الإلكترونية:
www.al-kalimah.com

كما أن التجديد الذي يمكن أن تعرفه الرواية العربية مستقبلا، سيتأسس، في تقديري، على ما تمده به، الآن، تجربة "القصة القصيرة جدا" من إمكانات جديدة للتحول والتطور، وما تزخر به من تجارب غنية ومتنوعة.

4. 1. 2. التطور المتفاوت:

عرف تطور القصة القصيرة العربية تطورا متفاوتا لأنه كان خاضعا لإكراهات التطور التي عرفها تشكل الدول العربية الحديثة وما صاحبها من صعوبات تأسيس البنيات التحتية والمؤسسات المختلفة (الجامعة - الصحافة - الأحزاب،،،). وإذا كان السبق التاريخي في ذلك لمصر التي بدأ تحولها الحديث منذ القرن التاسع عشر، فإن بدايات الظهور الجنيني للقصة القصيرة لم يتم إلا في أواخر هذا القرن. غير أن مثل تلك البدايات سنجدها متأخرة في الأقطار العربية بناء على طبيعة نموها الذاتي، ولم تبدأ في الظهور إلا في أواسط القرن العشرين بالنسبة لأقطار المغرب العربي، أو في السبعينيات وأوائل الثمانينيات في بعض أقطار دول الجزيرة العربية.

تبعا لهذا التفاوت في بروز البدايات الأولى التي كانت دائما متذبذبة وغير واضحة الملامح، لأنها كانت تستند في إبداعها على تجربة قصصية عفا عليها الزمان. إننا نجد كتاب القصة الأوائل هؤلاء ينتجون نصوصهم القصصية (في الخمسينيات أو السبعينيات مثلا) متأثرين بكتابات العشرينيات في مصر (المنفلوطي ومحمد تيمور في مرحلة ويحيى حقي،،، في مرحلة ثانية).

لكن التطور الذي طرأ على مستوى القصة القصيرة العربية، منذ تحولها الكبير في أواخر الستينيات في مصر هو الذي سيكون وقود مختلف الأجيال الجديدة التي كتبت القصة القصيرة، معارضة للبدايات المتعثرة وثائرة ضدها. فنجدها تندمج في صيرورة هذا التطور مقدمة تجارب قصصية تمتح من معين ما قدمته القصص التجريبية العربية في مصر وسوريا ولبنان وفلسطين والأردن.

ما يمكننا استنتاجه من خلال تسجيل هاتين القضيتين هو أن البدايات الأولى للإنتاج القصصي في الأقطار العربية التي تأخر فيها ظهور القصة لم تؤثر في الأجيال التي ظهرت بعد السبعينيات، من القرن العشرين، لأنها كانت متمردة على "التقليد" من جهة، ولأنها من جهة أخرى، جاءت لتنتسب للتجديد القصصي ولتصب في

المجرى المتحول نفسه، امتدادا وتطويرا لتجربة قصصية جديدة (مرحلة التجريب). وتبعا لذلك يمكننا أن نؤكد أن التطور الذي عرفته القصة القصيرة العربية بعد هذا التاريخ هو الذي سيسمها بكل السمات التي عرفتها في تاريخها المعاصر وقد اشتركت كل التجارب العربية، على اختلاف أقطارها، في رسم ملامحها وإمدادها بأسماء وعلامات متعددة بتعدد الأقطار العربية.

4. 2. مقاربات تطور القصة القصيرة:

تتعدد مقاربات التطور الذي عرفته القصة القصيرة العربية، كما تتضارب صور تحقيب المسار الذي عرفته التجارب القصصية. ويمكننا إرجاع ذلك إلى اختلاف وجهات النظر من جهة، وإلى انبناء هذه المقاربات على بعض الخصوصيات التي تنطلق منها في الرصد والمتابعة. نحاول أولا مراعاة التحقيب بناء على تجارب، وطنية خاصة، ثم الانتقال إلى محاولات لرصد التجربة العربية ككل، من خلال الانطلاق من تصورنا في رصد تطور القصة القصيرة العربية إجمالا مع ربط هذا التطور بالتجربة الروائية تأكيدا لما ذهبنا إليه من أن تاريخ القصة هو تاريخ الرواية وبالوسائط التي نعتبرها محددا مركزيا في تطور الأشكال السردية.

نكتفي في هذه النقطة بمتابعة أربع مقاربات تخص التجربة المصرية والسورية والمغربية والأردنية على سبيل التمثيل فقط. وهي دالة، رغم بعض الفروقات، على ما يمكن أن نجده في تجارب أخرى.

أ. يذهب شوقي عبد الحميد[1] إلى التمييز بين بداية وبداية "حقيقية". ويرى أن البداية الحقيقية "لم تبدأ إلا مع بدايات النصف الثاني من القرن" (يقصد العشرين). وذلك بناء على أن القصة القصيرة بدأت في الخمسينيات أولى خطواتها نحو التحديث. وتلتها حقبة ثانية هي حقبة الستينيات حيث خطت خطوات أوسع نحو التجريد، وتخلصت من الحبكة التقليدية. أما الحقبة الثالثة فهي حقبة السبعينيات التي تميزت بمحاكمة النفس حسابا لما كان (الهزيمة)، "وأصبحت القصة القصيرة لا تفرغ كل شحنات الكاتب،

---

(1) شوقي عبد الحميد، البواكير في القصة القصيرة، مركز الحضارة العربية، القاهرة 1999، ص 14.

فأصبح يحتاج إلى أكثر من قصة لتفريغ الشحنة الممتدة". وتـأتي الحقبة الرابعة في الثمانينيات التي عادت القصة فيها إلى استخدام أسلوب الحكي، أحيانا. ولكنه غير المعتمد كلية على الحدوتة "التي صارت تستخدم في ثوب جديد" (ص 9).

ب. يرصد أحمد جاسم الحسين[1] "نشأة" القصة القصيرة في سوريا بقوله: "نشأت القصة القصيرة في سوريا وترعرعت في العقدين الثالث والرابع، ووصلت إلى قصة فيها شيء كبير من النضج في العقدين الخامس والسادس، وراحت المجموعات تترى سنة بعد أخرى إلى أن وصلت مع نهاية عام 1996 إلى ما يزيد على سبع مئة مجموعة تقاسمها أكثر من ثلاث مئة علم، تراوحت إصدارالهم بين مجموعة واحدة وثلاث عشرة مجموعة".

وبما أنه معني في كتابه هذا بالقصة القصيرة جدا، فإنه يميز بين حقبتين لهذا النوع: تبتدئ أولاهما ببداية السبعينيات (1972 مع مجموعة الدهشة لوليد إخلاصي) وتمتد حتى نهاية الثمانينيات. أما الحقبة الثانية فهي مرحلة التسعينيات.

ج. أما محمد رمصيص[2] فيعتبر، في معرض حديثه عن خصوصية القصة القصيرة المغربية، المرحلة الأولى "إرهاصات أولية" تمت خلال عقدي الأربعينيات والخمسينيات حيث كانت القصة القصيرة جنسا أدبيا هجينا، يكاد يخلو من أي عمق فني أو جمالي محليين. وتأتي المرحلة الثانية لتشمل عقدي الستينيات والسبعينيات، وقد تجاوزت أسئلة الشكل إلى أسئلة الهوية. وبما أن كتاب الحقبة الثانية كانوا يكتبون قصصهم تحت هاجس أحلامهم الوطنية والقومية، فإن كتاب الحقبة الثالثة (التسعينيات) جعلوا من الذات مركز الكتابة والوجود. ويستشهد بنص للناقد نجيب العوفي يبرز فيه خصوصية القصة القصيرة التسعينية التي جاءت بخلاف المرحلة السابقة: "تبدو كأنها بلا يقين،

---

(1) أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا، منشورات دار عكرمة، دمشق 1997، ص 106، وما بعدها.

(2) محمد رمصيص، أسئلة القصة القصيرة بالمغرب: مقاربات موضوعاتية، مطبعة طوب بريس، 2007، ص 7-8.

بلا إيديولوجية وبلا سياسة وبلا نموذج أو مثال أيضا، تحتذي به وتأتسي بـــه ناظرة خلفها بغضب، وناظرة حواليها وأمامها بغضب أيضا"[1].

د. أما محمد المشايخ[2] فيوقف وهج بـــدايات القصـــة الأردنيـــة عنـــد عقـــد الخمسينيات من القرن الماضي، والذي يراه "بداية لتكوين القصـــة القصـــيرة بملامحها المتميزة في الأردن"، مشيرا بعد ذلك إلى حقبة السبعينيات التي بدأت تتبوأ خلالها القصة في الأردن مركزها الحقيقي "حيث تميز إنتاجها بـــالتنوع والزخم وسمو التجربة والتطوير الفني الواضح، حيث استوعب كتاب تلـــك المرحلة التجربة الطويلة الصعبة السابقة، وصار لما يكتبونه هوية وخصوصية". ويتوقف أخيرا عند الحقبة الأخيرة التي يرى بدايتها مع عـــام 1990 حيـــث "واكبت الحركة الأدبية الأردنية جملة من التطورات التي شهدتها الحياة الثقافية العربية والعالمية، فانعكست معطياتها على مختلـــف الأجنـــاس الأدبيـــة، وفي مقدمتها القصة القصيرة التي ساهم في تطويرها جماليا وموضوعيا، كوكبة من كتاب القصة الذين ظهروا في إبان هذه الحقبة،،،".

نلاحظ، بجلاء، من خلال التوقف على هذه المقاربات أنها تتفـــق جميعـــا، في جعل الخمسينيات البداية الفعلية والحقيقية للتجربة القصصية العربيـــة. وأن جيـــل السبعينيات جاء ليحدث قطيعة مع كل التجربة التاريخية الطويلة القديمة. وأخـــيرا نسجل كون التسعينيات تمثل بداية لحقبة جديدة، ظهر فيها جيل جديد من الكتاب هو الذي يواكب تجربته الخاصة التي تسعى للتميز عن الحقب السابقة، وإن كانت بشكل أو بآخر امتدادا لحقبة التحول الكبرى التي شهدتها فترة السبعينيات.

5. التطور والوسائط:

تنهض القصة القصيرة على أساس سردي، أي أنها تتأسس على مادة محددة هي "الخبر" باعتباره أصغر وحدة حكائية. لذلك سيكون من المفيد ربط ظهـــور القصة القصيرة وتطورها بالخبر وبالوسائط التي تتحقق بواسطتها لأنها هي الـــتي

---

(1) نجيب العوفي، تقديم منارات، مختارات من القصة المغربية الجديدة، 2001.

(2) محمد المشايخ، **عمّان "تبض خاص وروح عصيَة"** في:
http://poisonrain.wordpress.com/2009/02/13

تمنح القصة أهم معالمها، حتى وإن كان القاص يتعامل مع الخبر بكيفية فنية تختلف عن كيفية تعاطي الإخباري أو المؤرخ أو الصحفي معه. ولما كان جميع من يتحدث عن القصة القصيرة العربية وغيرها، باعتبارها نوعا سرديا جديدا، يربطها بالصحافة العربية وظهورها، يلزمنا النظر في كيفية تشكل الخبر وأنماط تجليه في الوطن العربي للنظر في تاريخ تطور القصة القصيرة العربية في تماس معه، من جهة، ومع وسائطه المتطورة، في الزمان، من جهة أخرى. وبذلك يمكننا الإمساك بالتطور من خلال ربطه بالوسائط، ورهن تطور القصة القصيرة العربية مستقبلا، بها أيضا.

يمكننا التمييز بين أربع حقب قطعتها القصة القصيرة العربية في صيرورتها. هذه الحقب هي:

5. 1. مرحلة التهيؤ والانتقال من الشفوي إلى الكتابي:

لقد ارتبطت هذه الحقبة بظهور الطباعة والصحافة التي جاءت لتقدم لنا تصورا جديدا ومختلفا عن الخبر الذي كان مع المرحلة الشفاهية يتم من خلال المنادي أو البراح الذي كانت تعزى إليه وظيفة نشر الخبر الذي يمثل صوت الحق الذي تمثله السلطة المركزية. لذلك سنجد الصحفي هو من يمثل الدور الجديد لناقل الخبر. غير أن وظيفته ستتغير مع الزمان. فهو أولا كان يمثل صوت المثقف الإصلاحي الذي يطرح أسئلة جديدة حول الوجود العربي ويسعى إلى حل كل معضلات الأمة، وهي ترزح تحت نير الاحتلال للأجنبي.

ستظهر صورة القصة القصيرة في هذه الحقبة من سعيها الحثيث للبحث عن شكل جديد يزاوج بين الأشكال القصصية التراثية والقصة الغربية. فكان التذبذب بين الأنواع السردية التي ظلت تبحث لها عن سند إما في الأشكال التراثية أو المعاصرة المترجمة من اللغات الغربية. لذلك كانت القصة، في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، محاولات لتشكيل خطاب قصصي يلتقي فيه التاريخ بالعصر. وكان البحث عن طبيعة هذا الخطاب وخصوصيته الفنية شغل مختلف الكتاب الذين مارسوا القصة لأهداف إصلاحية وتربوية وأخلاقية. و لم تتحدد معالم هذا النوع السردي لأنها ظلت تتأرجح بين: القصة والقصة القصيرة والأقصوصة

والرواية القصيرة والقصة الطويلة. ولم يتم الحسم في هذا نسبيا إلا في أواسط العشرينيات من القرن العشرين حيث سنجد أنفسنا أمام مشارف مرحلة جديدة.

5. 2. مرحلة الواقعية:

إذا كانت المرحلة الأولى ارتبطت بالطباعة والصحافة كوسيط لإنتاج القصة وتلقيها، فإن المرحلة الثانية شهدت تطورا على مستوى هذين الوسيطين وقد تعززا بوسائط أخرى مثل المذياع الذي صار الوسيط الهام لنشر الأخبار وترويجها. وإذا كانت الصحافة تمثل صوت المثقف الصحفي المصلح، فإن المذياع سيكون صوت السلطة التي تحتكره للتأثير والتطويع، وتقديم "الواقع" كما يحلو لها أن تقدمه. لذلك سنجد هذه المرحلة تعرف، على مستوى القصة، بروز محاولات الالتصاق أكثر بالواقع والعمل على التعبير على "الحقيقة".

يظهر لنا ذلك بجلاء مع التطوير الذي أدخله عيسى عبيد (1922) وشحاتة عبيد اللذان كانا يناديان بما يسميانه "**مذهب الحقائق**" والمقصود به اتخاذ الأبطال من الواقع وانطلاق القاص من الحياة المباشرة في التعبير لأنه في تصورهما يجب أن يكون كالمصور الذي تظهر براعته في تصوير صور مطابقة للأصل من خلال إبراز مقدرته على تصوير الحياة كما يراها. يقول عيسى عبيد، في هذا الإطار، موضحا دعوته الواقعية: "لهذا السبب ناديت بوجوب استبدال أدبنا الوجداني الخيالي بأدب جديد مبني على قاعدة الحقائق المجردة المستخلصة من حياتنا اليومية" (النساج، ص 124).

سيتبلور مذهب الحقائق أكثر مع "المدرسة الحديثة" التي استقطبت أعدادا من الكتاب والمثقفين والمفكرين، والتي تعمل على الاتصال بالآداب الأجنبية، وإعلان الثورة على التقليد في الكتابة، وتجديد القصة. وسيكون للبعد الواقعي أثره في هذه التجربة وسيمتد بتطوير النزوع الواقعي حين سيرتبط بالاتجاه المادي التاريخي الذي سيوجه القصة القصيرة العربية وجهة أخرى أكثر جذرية إلى أواخر الخمسينيات.

حاولت القصة في هذه الحقبة الثانية أن تحدد لها صيغتها النوعية الخاصة، وتعين لها مقوماتها المائزة تحت عنوان كبير هو: الالتزام بالواقع والواقعية من منظور

ثوري (الواقعية الاشتراكية). يبدو لنا ذلك بجلاء في التحامها بالواقع ومشاكل المجتمع المختلفة، سياسيا واجتماعيا (على مستوى المادة الحكائية)، وفي اعتمادها البناء الخطي (على مستوى الخطاب).

5. 3. مرحلة التجريب:

خلال هذه المرحلة، وهي تتصل بأواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، تطورت الوسائط المعتمدة في التواصل، وصارت هذه الوسائط تحمل اسم "الوسائل الجماهيرية" التي اغتنت بظهور التلفاز والفيديو، وتطوير الصحافة المكتوبة والمسموعة. لقد صارت الصورة تحتل موقعا كبيرا في هذه الوسائل التواصلية. وإذا كان المذياع قد مثل صوت الحزب أو الدولة، فإن التلفاز سيصبح صوت الدولة وصورها أيضا. غير أن التحولات السياسية الذي طرأت على الأمة العربية بعد الهزيمة، أدت على التشكيك في كل ما كان يقدم على أنه الحقيقة أو الواقع. لذلك سنجد التجربة القصصية الجديدة ستبنى على طلاق تام مع كل القيم السائدة والمطلقات التي كانت مهيمنة. فجاء التجريب، ليس ليقطع مع الإيديولوجيا أو يتجاوزها، كما يتصور البعض. لقد صارت الإيديولوجيا تأخذ أشكالا جديدة، حيث تم تنسيب القناعات المطلقة، وحل محلها السؤال عن الواقع والمجتمع والفرد والعالم. وبرز ذلك على مستوى الكتابة القصصية من خلال العمل على تقويض مفهوم الشكل التقليدي الخطي، واعتماد الشذرات والتداعي الحر، وتقطيع الزمن، واستخدام تقنية تعدد الرواة والصيغ، إيذانا بإعلان ضرورة نهاية الصوت الأحادي السائد. وكان كل ذلك تعبيرا عن رفض مطلق للمسلمات، وتجسيدا لقلق وجودي يتمركز حول الذات ضدا على الواقع والمجتمع، على اعتبار أنهما السبب في كل ما جرى.

5. 4. مرحلة التجديد في القصة القصيرة:

شهدت التسعينيات حقبة جديدة من التطور على مستوى الوسائط. لقد تطورت الوسائط الجماهيرية أكثر وظهرت الوسائط المتعددة والمترابطة. وبذلك تعددت مصادر الخبر، حيث صار الصوتي والمرئي يتجاوران مع المطبوع. ولم تبق

مادة الخبر حكرا على فئة أو طبقة أو سلطة معينة، وصار بإمكان أي كان أن يطلع على ما يشاء من أخبار وتحليلات. لقد صار الخبر متعددا ووسائل تقديمه لا حصر لها. كما أن تقديمه صار يعتمد تقنيات تتجاوز ما كان سائد في المراحل السابقة: لقد صار شريط الأخبار قصيرا ومتنوعا ودائما (متحركا) ومباشرا في كل القنوات الفضائية. كما أن المدونات والمواقع والمنتديات صارت تقدم الجديد المباشر في كل وقت وحين.

في هذه الشروط التي تطورت فيها الوسائط يظهر جيل جديد من الكتاب تشبع بمرحلة التجريب على مستوى السرد، فوجد نفسه أمام ضرورة البحث عن شكل جديد يتلاءم مع السياق الجديد للتلقي والإنتاج. فكانت مغامرة القصة القصيرة جدا الشكل الملائم للتعبير: فهي تعتمد الإيجاز والتكثيف والتأمل الفكري والإيقاع الشعري. وعلى مستوى الموضوعات تتساوى لديها كل القضايا من أعظمها شأنا إلى أبسطها.

لقد حصل فعلا تطور ملموس على مستوى الكتابة القصصية بظهور العديد من التجارب الجديدة، وفي مختلف البلاد العربية، وفي الفترة الزمنية نفسها، الشيء الذي يؤكد ما قلناه عن كون مرحلة السبعينيات أوجدت جيلا جديدا يشكل امتدادا للتجديد الذي طرأ على مستوى الكتابة منذ أواخر الستينيات في مصر.

نلاحظ من خلال هذا الرصد أن كل جيل يتمرد على سابقيه، لأنه ببساطة ابن عصره، ويأتي إبداعه استجابة وتعبيرا عن عميق التحولات التي يعرفها المجتمع العربي. كما أن هناك تداخلا للأجيال، حيث نجد بعض الأسماء القصصية تواصل إنتاجها في مرحلة جديدة معدلة من تصورها وممارستها للكتابة (يحيى حقي، يوسف إدريس، نجيب محفوظ على سبيل المثال). ونستنتج أيضا أن جيل السبعينيات ظل مستمرا يكتب القصة القصيرة والرواية، وفي الأفق التجديدي نفسه. لكن هذا الجيل وإن نجح في التمرد على الواقع والواقعية، فإنه لم يتعاط مع الوسائط الجديدة، وما أدت إليه من خلال خلقها "واقعا جديدا" في الإبداع والتواصل، بالصورة المطلوبة. ولذلك لم ينجح في إنتاج الرواية المترابطة.

بل إننا سنجد بعض كتاب جيل السبعينيات الذي جدد على مستوى القصة القصيرة أولا، والرواية عندما اقتحمها، يعلن في 2008 تفكيره في تجاوز "التجريب"

الذي تزعمه في فترة سابقة، وأن الرغبة تحذوه في أن يكون "كلاسيكيا" في تجربتـــه السردية الجديدة (أحمد المديني مثلا)[1]. ويمكن قول الشيء نفسه عن كتاب آخرين ساهموا في التجريب ذاته، يحاولون "الرجوع" أو "الـــذهاب" إلى اعتمـــاد "المـــادة الحكائية" التي تمردوا عليها في فترة سابقة.

إن الجيل الجديد من كتاب التسعينيات، وهو يلتف حول القصة القصيرة، من أجل تجديد دمائها وتطوير تقنياتها، هو المؤهل لتطوير السرد العربـــي، قصة قصيرة ورواية، من أجل معانقة جديدة للإبداع والإنسان والعالم. ولقد بدأت تباشير ذلك واضحة مع تجربة محمد سناجلة في "صقيع" التي كانت تجربة قصصية جديدة تفتح آفاقا مغايرة للإبداع العربـــي. وبدأت تتلوها تجارب محمد شويكة... ولا يزال في الأفق متسع للتجديد والتجريب "الجديد".

---

(1) لنقرأ المقدمة التي صدر بها أحمد المديني مجموعته القصصية الأخيرة: "خريف وقصـــص أخرى"، منشورات أحمد المديني، الرباط 2008، ص 9.

الفصل الثالث

الرواية وقضايا النوع السردي

1. تقديم: النشأة أم النشآت؟

كما أثارت قضية نشأة الرواية العربية (والقصة القصيرة أيضا) اهتمام النقد الروائي العربـــي، وانقسم الدارسون بصددها إلى قسمين كبيرين: مـــن يـــرى بوجودها في التراث العربـــي، ومن يؤيد ارتباطها بالغرب، شـــغلت القضـــية نفسها بال النقد الروائي، بوجه خاص، على صعيد كل قطر عربـــــي علـــى حدة. فراح الدارسون، بحسب انتماءاتهم القطرية، يبحثون عـــن "الـــنص" أو النصوص الروائية الأولى التي يعتبرونها بداية تشـــكل الروايـــة علـــى الصـــعيد القطري[1].

إن سؤال النشأة على هذا المستوى يدعم الرأي الذي يربط ظهـــور الروايـــة العربية، ضمنيا، بتأثير الغرب. وينفي بشكل أو بآخر، الفكرة التي تزعم أن الرواية موجودة في التراث العربـــي. لكن الذي يهمنا، من خلال هذه الإشارة، هو اعتبار البحث في النشأة، في التصورين العام والخاص، كان ينطلق دائما، رغم الاختلاف، من أن الرواية ظهرت في العالم العربـــي وأقطاره المختلفة تحت تأثير الغـــرب أو في اتصال مع الماضي، وليس بسبب بروز عوامل وسائطية خاصة كما دافعنـــا علـــى ذلك سابقا.

ما يقودنا إلى تأكيد الفكرة التي ندافع عنها يجد مرتكزه، ونحن نتصدى لقضية النشأة على الصعيد القطري، في السؤال التالي: لماذا نشأت الروايات العربية الأولى في بلاد الشام ومصر في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وتطورت تطورا ملحوظا وتأخر ظهورها في أقطار أخرى، مثل الجزائر مـــثلا، رغـــم أنهـــا خضعت للاستعمار منذ بدايات القرن التاسع عشر؟ وحتى الكتابات القصصية التي ظهرت في العشرينيات والثلاثينيات (محمد السعيد الزاهري – محمد بـــن العابـــد

(1) نشأة الرواية العربية في مصر ومنحى تطورها، محمود امين العالم، أربعن عاما من النقـــد التطبيقي، دار المستقبل العربي، القاهرة 1994، ص 32.

الجلالي،،،) لم يكن لها تأثير كبير في المشهد الأدبي الجزائري الحديث[1]. ولماذا تأخر ظهور النصوص الروائية، أيضا، في أقطار عربية أخرى إلى السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين؟

لا يمكن للذين يدافعون عن الأطروحة التراثية الإجابة عن هذا السؤال، لأننا سنرد عليهم بالقول: إن الشعب العربي في موريتانيا ظل على صلة وثيقة بالتراث العربي، أليس بلد "المليون شاعر"؟ ولكنه، مع ذلك لم ينتج رواية إلا في فترة متأخرة[2]، شأنه في ذلك شأن أقطار عربية أخرى في الجزيرة العربية.

بالنسبة إلينا، ونحن نربط تطور السرد (باعتباره جنسا)، وظهور أنواعه السردية (وضمنها الرواية) بظهور الوسائط وتطورها، أيا كانت الأسباب والشروط المصاحبة لها، نرى أن سبب تأخر ظهور الرواية في العديد من الأقطار العربية، بالقياس إلى الشام ومصر، يؤوب أساسا إلى تأخر ظهور الوسائط الجماهيرية وما يتصل بها من تحولات وتغيرات تمس مختلف العلاقات الاجتماعية والثقافية في هذه الأقطار. وأنه متى بدأت هذه الوسائط في التجلي، ولعب دور كبير في التواصل بين أفراد المجتمع، طفقت المحاولات الروائية الأولى في البروز، متفاعلة مع الإنتاج الروائي العربي والغربي السابق على ظهورها. فسارت تنسج على منواله، مختطة لها بذلك مسارها الخاص بها. ومع الزمان، ومع ترسخ هذا الإنتاج الروائي، صارت تبرز إبداعات تسعى إلى التفرد والتميز.

لذلك نخلص من الحديث عن قضية الحديث عن نشأة الرواية العربية إلى فكرة مركزية مزدوجة، وهي أن الروايات العربية الأولى ظهرت مرتبطة بالوسائط الجماهيرية (الصحافة تخصيصا). وأن كل الأقطار العربية التي تأخر فيها ظهور

---

(1) شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947-1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998.

(2) في موريتانيا لم تبدأ إذاعة موريتانيا في بث برامجها إلا في سنة 1958. وتعتبر رواية الأسماء المتغيرة لأحمد ولد عبد القادر أول رواية موريتانية، ولقد صدرت عن دار الباحث اللبنانية عام 1981. انظر:

- محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، الشعرية التاريخية وأدبية الأدب الموريتاني، دار الأمين، القاهرة 2001، ص 104.

الرواية، لتأخر بروز الوسائط الجماهيرية وما أدت إليه من تحولات، كان النموذج الذي استندت إليها هو "التجربة الروائية المصرية" التي نجحت في مراكمة سيرورة متطورة. لذلك ظلت تدور في فلكها محاكية تارة، ومعارضة طورا، وعاملة على التجاوز والتميز تارة أخرى.

هذه العلاقة بين الرواية المصرية والرواية في الأقطار العربية الأخرى تدفعنا إلى الحديث عن ولادة أو نشأة مركزية للرواية العربية في الشام ومصر، وأن ظهورها، في أقطار عربية أخرى، لم يتأت إلا بتطور الوسائط الجماهيرية الملائمة، وتحت تأثير نموذج تلك الرواية.

إن ما يجعلنا نلح على هذه العلاقة التاريخية بين الرواية العربية في مصر والأقطار العربية الأخرى، يجد ركيزته في كون الحديث عن تطور الرواية العربية ظل يرتهن إلى جملة من المؤشرات التي لا يمكننا الحديث فيها عن هذه الرواية دون الحديث عن الأخرى، سواء على مستوى قضايا النوع أو التأريخ أو الشكل،،، لأن التفاعل ظل وثيقا بين الرواية العربية، في مختلف الأقطار، بناء على القاعدة التي تحدثنا عنها.

لقد نجم عن هذه العلاقة بروز أجيال روائية متفاوتة، بحسب الأقطار العربية في علاقة بعضها بعض. وأن الحديث عن النشأة لا يمكن أن يجعلنا نعددها تبعا لكل قطر على حدة. فنشأة الرواية العربية تمت في بلاد الشام ومصر، وترسخ التقليد الروائي في مصر لأسباب تاريخية. وكلما تأخر ظهور الرواية العربية في أي قطر، كان الجيل الروائي الذي يكتب في هذا النوع يتأسس على علاقة يقيمها ليس دائما مع جيل الرواد، ولكن مع الجيل الذي يعاصره.

سوف نعطي مثالا من التجربة المغربية لتوضيح هذه العلاقة. يعمل الكثيرون على الحديث عن نشأة الرواية المغربية، ويذهبون في ذلك طرائق متعددة، وكل واحد يحاول أن يبحث على أقدم نص سردي لتدعيم فكرته عن "قدم" رسوخ الرواية في المغرب. فالبعض يرى أن "الرحلة المراكشية" (1937) لابن المؤقت هي أول رواية[1]،

(1) يعتبر أحمد اليبوري الرحلة المراكشية والزاوية نصين شبه روائيين في كتابه: الكتابة الروائية في المغرب: البنية والدلالة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء 2006، ص 15.

وهناك من يعتبر "الزاوية"(1942) للتهامي الوزاني[1] أقدم نص روائي. وعندما نتأمل مثل هذه التصورات، نتساءل: هل مثل هذه النصوص هي التي أثـرت في الأجيال القادمة لترسيخ قدم الرواية في المغرب؟ والحقيقة أن الأجيال لم تتـأثر بأي من هذه النصوص، ولم يكن لها أي تأثير في التجربة الروائية. وعندما ننتقل إلى جيل عبد المجيد بن جلون في "في الطفولة" وروايات عبد الكـريم غـلاب الأولى لا نجد لها تأثيرا كذلك في الجيل الذي سيعطي للرواية المغربية طابعهـا الخاص.

إن الجيل الذي سيؤسس الرواية في المغرب سيكون موقفه مضادا لموقف ابـن جلون وغلاب لأن تجربة هذا الجيل امتداد لتجربة نجيب محفوظ، بشكل أو بآخر، لأنه سيؤسس لتجربته مع ما بدأ يتبلور في مصر والعالم العربـي منذ السـتينيات. ويمكننا، تبعا لذلك، أن نعتبر الروايات "الريادية" في المغرب امتدادا باهتا للروايـة العربية في مصر والعالم العربـي. وأن التجربة الروائية الحقيقية في المغرب تشكلت في السبعينيات مع جيل جديد انخرط في "تجديد" الرواية العربية بتقديمه رواية مغربية جديدة تسير في ركب الرواية العربية المتطور.

نجد ما يدعم هذه الفكرة، فيما كتبه، على سبيل التمثيل فقط:

أ. أحمد اليبوري، وهو يتحدث عن الرواية المغربية بقوله: "عرفـت العلاقـات الثقافية بين المغرب والمشرق ازدهارا نسبيا عبر الصحافة المصرية التي كانـت تصل إلى المغرب حاملة أصداء الفكر والأدب والسياسة. وكان مـن نتـائج ذلك تبلور (مثاقفة) مغربية - مشرقية نجد أصـداءها في الحركـة السـلفية بالمغرب،،، وفي الحركة الشعرية،،، وفي الحركة القصصـية والروائيـة الـتي اتخذت نماذجها من المرجعيتين المصرية واللبنانية،،،" إلى أن يقـول: "،،، إن ذلك يعني أن الرواية في المغرب لم تعرف انطلاقتها الحقيقية إلا في الستينيات والسبعينيات،،،"[2].

---

(1) عبد الرحيم العلام، ببليوغرافيا الرواية المغربية *المكتوبة بالعربية:* 1942-1999، منشورات اتحاد كتاب المغرب، وهي موجودة في موقع:
www.saidyaktine.net

(2) أحمد اليبوري، مر. سا. ص 14-15.

ب. مخلوف عامر بصدد السرد العربي في الجزائر، سواء ما كتب منه في نطاق القصة أو الرواية، حيث يعبر عن ذلك بجلاء في قوله: "ويبدو أن الحركة الأدبية الجديدة مقطوعة الصلة بسابقتها أو كأن المجددين لا يستندون إلى أدب الحركة الوطنية، بقدر ما يستندون إلى الأدب المشرقي والعالمي الوافدين عبر الكتب والمجلات وبعثات المتعاونين في قطاع التربية والتعليم"، حتى إنه يصعب القول مثلاً بأن قصاصينا خرجوا من معطف "أحمد رضا حوحو"[(1)].

يدفعنا هذا التصور، إلى تجاوز الحديث عن نشآت متعددة بحسب كل قطر على حدة، لأن الأصول واحدة. ومتى كان الانخراط في تجديد الرواية العربية كانت تلك الـ "بداية" الفعلية للرواية في هذا القطر العربي أو ذاك. وهي بداية ليست من "صفر"كما نفعل ونحن نسم النصوص الأولى في كل قطر عربي بأنها "بداية جديدة" (نشأة)، لأنها انخراط في مسار متحول.

نستنتج مما تقدم أن الرواية العربية نهر له منبع واحد تشكل في الشام ومصر، وفي مجرى هذا النهر روافد كانت ترفد هذا النهر، حسب الزمان، بروافد جديدة تدعمه وتقويه وتصب في مجراه، فإذا هو متحول ومتغير بما تمده به التجارب العربية الجديدة من دماء جديدة.

إذا كانت هناك ضرورة للحديث عن تاريخ الرواية في أي قطر عربي، فعليها أن تأخذ هذه الصورة العامة بعين الاعتبار. فيكون هذا التاريخ، حتى وإن كان يروم البحث في النصوص الأولى في هذا القطر أو ذاك، أن يأخذ الشروط العامة التي ساهمت في تطوير التجربة فيه بجعلها متميزة في المسار العام الذي اختطته التجربة الروائية باعتبارها إضافة نوعية إلى مسار الرواية العربية. ولنا في ذلك تفسير آخر، يضاف إلى ما قدمناه، وهو أن النصوص التي نعتبرها تمثل "نشأة" للرواية تكون عادة ضعيفة، ولا ترقى إلى المستوى المطلوب.

سنحاول قراءة الرواية المغربية، لتقديمها نموذجا، للفكرة التي سطرناها هنا، بغية طرح قضية النوع الروائي، من خلال تجسيد علاقة الرواية المغربية بالرواية العربية في المشرق العربي وخاصة مع التجربة الرائدة: مصر.

---

(1) الرواية والتحولات في الجزائر: دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية: دراسة مخلوف عامر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2000-111 ص 12.

2. الرواية المغربية: المسار المتحول للرواية العربية:

الرواية المغربية اليوم (2008) وليدة صيرورة الأمس. ولا يمكن إلا أن تكـــون مفتوحة على الغد. غير أن واقع الرواية المغربية الحالي يفرض علينا قراءها في ضـــوء ماضيها من أجل التخطيط لمستقبلها. إنه بدون الوعي بتاريخ تشكلها وما صـــاحبه من إكراهات ومراغمات لا يمكننا التعرف على مآلها، على وجه الدقة، ولا يمكننا توقع ما قد تسفر عنه التوقعات.

لتحقيق هذه الغايات، سنعمل في هذا الفصل على التوقف على واقع الروايـــة المغربية من جهة، والتطرق إلى بداياتها لبيان الملابسات التي تحكمت فيها، من جهة ثانية، لتتاح لنا إمكانية طرح ما تقتضيه شروط تطورها وتستدعيه ضرورة تحولهـــا من جهة ثالثة. ولقد أطرنا كل ذلك تحت إشكالية مركزية تتصل بقضـــية النـــوع الروائي. لكن قبل ذلك، لنحاول طرح "قضية" نشأة الرواية المغربية.

2. 1. التطور المحجوز:

يتزايد الإنتاج الروائي المغربـــي كميا، وإن كان ذلك يتم بوتيرة بطيئة جدا. ففي صيف هذه السنة (2008) بلغت الرواية المغربية رقم الست مئة رواية. أي أنه بعد مرور حوالي نصف قرن لا يمكننا الحديث إلا عن حوالي اثنتي عشرة روايـــة في السنة؟علما أن تزايد الأعداد لم يتحقق إلا في العقدين الأخيرين. أمـــا في العقـــود الأولى لظهورها فلم يكن يتعدى رواية واحدة في كل سنتين. كما أن إجمالي عدد الروائيين، وحتى سنة 1975، لم يكن يتجاوز ستة أو سبعة روائيين.

هذا التزايد الكمي البطيء الوتيرة نجده يتصل بصورة خاصة بالرواية المكتوبة بالعربية. إذ أن الرواية المكتوبة بالفرنسية تعرف وضعا مختلفا. لكن هـــذا الوضـــع الكمي لم يؤثر على تنوعها، بل على العكس نجد أن قصر الفترة الزمانية (حـــوالي نصف قرن)، جعلت أوائل الروائيين (عبد الكريم غلاب ومبـــارك ربيـــع مـــثلا) يشاطرون الأجيال الجديدة الكتابة، وينخرطون إلى جانبهم في إثراء المشهد الروائي المغربـــي. ولقد أدى ذلك إلى تنوع التجارب بظهور أجيال عديدة من الكتـــاب الروائيين. غير أن هذا الوضع لا يزال يقابل بأسئلة شتى يفرضها واقـــع التـــراكم الروائي المغربـــي.

أسئلة كثيرة يفرضها علينا واقع الرواية المغربية. ولعل أهمها، في تقديري، يتصل بمقروئيتها النقدية من جهة، ومن التواصل معها من لدن القراء من جهة ثانية.

2. 2. 1. النقد الروائي:

إن النقد الروائي المغربي الذي صار له وجود وتأثير في المشهد النقدي الأدبي العربي، لا يزال اهتمامه بالرواية المغربية مقتصرا على أسماء معينة فرضت وجودها منذ أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات. كما أن الكشف عن تمايز التجارب وخصوصياتها ظل مستبعدا من دائرة السؤال النقدي. فكان ذلك بسبب عدم تمثل ما تزخر به هذه التجارب المتنوعة، وما يمكن أن تحبل به من إرهاصات قابلة للتطور والإغناء.

2. 2. 2. الإعلام الأدبي:

كما أن الإعلام الأدبي والنقدي لم يضطلع بدوره في التعريف بهذه التجارب المختلفة ومواكبة صدورها والتعريف بها. فظل القارئ عاجزا عن إدراك ما يتراكم من نصوص والتعرف عليها وعلى جديدها ومميزاتها الخاصة. فغابت بذلك المواكبة الجادة للروايات التي ظلت شغل هواة البيبليوغرافيا والمتخصصين فيها وهم قلة قليلة جدا[1].

2. 2. 3. القارئ:

في غياب النقد المواكب والإعلام الأدبي المتتبع ظل حدس القارئ المغربي عاجزا عن المغامرة والاكتشاف والانتباه إلى قيمة بعض النصوص الروائية المغربية المعروضة في الأسواق. ويعود السبب في ذلك، في رأيي، إلى علاقة "متوترة" مع الإنتاج الروائي المغربي، لأن أفق تعامله مع الرواية تشكل في نطاق الرواية العربية

---

(1) محمد قاسمي، بيبليوغرافيا الرواية المغربية، منشورات الفكر المغربي بوجدة، وهي موجودة بموقع كلية الآداب بوجدة:

http://lettres.univ-oujda.ac.ma/bibliographie/m3.html

أو الفرنسية التي يتعرف على خصوصياتها وأهم علاماتها من جهة، ولإمكان تعرفه على ما يصدر منها، وما تثيره من أسئلة بواسطة الإعلام الثقافي العربي والمغربي والفرنسي على السواء، من جهة ثانية. وما تقدمه له وسائط الإنتاج الفني، عن طريق تحويل هذه الروايات إلى السينما (رواية عمارة يعقوبيان مثلا) من جهة ثالثة.

إن السؤال الذي يفرض نفسه في هذا السياق، وبناء على ما تقدم هو: هل الرواية المغربية خلقت جمهورها؟ أم أن جمهور الرواية العربية هو الجمهور الذي يتعامل معها؟ وتبعا لذلك، فإن هذا الجمهور يظل يبحث في الرواية العربية عما يفتقده في الرواية المغربية لأنه يتعامل معها في ضوء ما تشكل لديه من مخزون قرائي نتيجة تاريخ طويل من القراءة، تماما كما حصل مع السينما، حيث يظل المشاهد المغربي يقيس الإنتاج السينمائي المغربي بما تراكم لديه من خبرات نتيجة إدمان السينما العربية (المصرية خصوصا)، والدراما السورية والأجنبية. فتكون العلاقة "متوترة" لغياب إمكانات المقايسة أو المماثلة.

فكيف يمكننا تفسير هذه الوضعية القائمة على "التوتر" أو "اللاتواصل"وأين يمكننا الإمساك بمقوماتها؟ وكيف يمكننا تجاوزها لإقامة صلات وثيقة بين الرواية المغربية وجمهورها؟ تلك وغيرها من الأسئلة والقضايا هي ما سنعمل على تناولها بتتبع مسار تطورها، بهدف الكشف عن مختلف العوامل التي جعلت الرواية المغربية دائمة البحث عن قارئها؟

2. 2. من قضية النشأة إلى التطور:

ظهرت الرواية المغربية، كما حاولنا توضيح ذلك، متأخرة بالقياس إلى الرواية العربية في بلاد الشام ومصر مثلا. وككل البدايات ظلت صعوبة تجذير الرواية في التربة المغربية مطروحة. فلم تفرض هذه التجربة ذاتها على القارئ المغربي إلا مع الزمن. ولم يتم تجاوز صعوبة البدايات إلا منذ أواسط السبعينيات بظهور جيل جديد (محمد عز الدين التازي والميلودي شغموم وأحمد المديني) من الكتاب الذين تولد لديهم نزوع نحو التجديد وتجاوز الرواية العربية الواقعية التي أقام صرحها نجيب محفوظ، بامتياز، ونوع عليها حنا مينة بانتهاجه أسلوبا مغايرا ومجددا.

انخرط الكتاب المغاربة الجدد في التجربة الروائية الجديدة في مصر والتي قادها جيل الستينيات. فكان التجريب، على مستوى الشكل وعدم الانطلاق من "مـــادة حكائية" محددة السمات مشتركا بين الروائيين المشار إلـــيهم أعـــلاه. ثم توالـــت الكتابات، في الاتجاه نفسه، مع تنويعات وتلوينات كثيرة على التجربة نفسها مـــع محمد برادة وعبد القادر الشاوي ويوسف فاضل وغيرهم.

تشكلت الرواية المغربية الجديدة، في نطاق تحول روائي عربـــي وفرنســـي. وتشكل وعي أدبـــي وجمالي جديد. كان عنوانه في فرنسا هـــو "اللاروايـــة" أو "الرواية الجديدة"، واتخذ له في مصر مفهوم "الحساسية الجديدة" الذي أطلقه إدوار الخراط لوسم تجربة هذا الجيل الجديد من الكتاب[1].

هذا التحول الروائي الجديد كان يدعمه تصور نقدي ورؤية جمالية جديـــدة للإبداع تعارض ما كان مهيمنا في حقب سابقة. يتمثل قوام هذا الوعي الجمـــالي الجديد للأدب عموما، والرواية على وجه الخصوص، في القول بمفهـــوم "**الـــنص**" الذي جاء ليحل محل "**النوع**" كمقولة "تقليدية" وقديمة.

كل هذه العوامل جعلت الرواية المغربية الجديدة تتحدد في مناخ يقلـــل مـــن جهة، من تأثير الإيديولوجيا في الأدب (رغم أنها ظلت حاضرة، ولكـــن بكيفيـــة مختلفة عن السابق) لتصير العناية فيها مركزة أكثر على الشكل، من جهة، وعلـــى النص، ولا شيء غير النص من جهة أخرى.

كان لهذه العوامل أثران على الرواية المغربية:

أ. لقد فتحت العناية بالشكل الباب على مصراعيه لتجريب لا محـــدود، علـــى مستوى الكتابة، لا يهتم بالقارئ ولا بإمكانات التواصل مع قارئ جاهز لأن الرهان كان على يتم على خلفية خلق أو تكوين قارئ جديد.

ب. كما أن القول بالنص، ولا شيء غيره، أدى إلى إلغاء فكرة النوع الروائي من ذهن الكاتب الذي صار يكتب رواية" (ولا شيء غير "الرواية") التي تتـــأبى على أن تكتب في نطاق نوع سردي معين، أو أن تخضع لقواعد نوع روائـــي خاص من الأنواع التقليدية المعروفة. فاتسع بذلك مدار النص ليكون مفتوحا بلا قيود ومنفتحا بلا حدود.

---

(1) إدوار الخراط، الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت 1993.

إن تعالي الرواية عن النوع كان يتم بمقتضى ذلك الانفتـــاح الـــذي يســـمح للرواية باستيعاب كل البنيات وكل النصوص وبمختلف الأنواع المتعارف عليهـــا. فصارت بذلك متأبية عن أي تحديد نوعي. قد يكتب الروائي روايته باعتماد "مادة تاريخية"، ولكنه يرفض أن تندرج روايته في نطاق نوع روائي محدد هـــو "الروايـــة التاريخية". كما أنه يكتب روايته معتمدا مادة من "سيرته الذاتية"، ولكنه يشـــجب اعتبار عمله هذا منخرطا في إطار "السيرة الذاتية".

يرفض الروائي انتماء "نصه" إلى الأنواع الروائية لأنها وليدة الماضي. ومعـــنى إدراج روايته ضمن الرواية التاريخية أو السيرة الذاتية اتهامه بالانتمـــاء إلى التقليـــد الروائي الكلاسيكي. وبما أن الروائي يرى نفسه منتميا إلى تيار جديد في الكتابـــة فإنه يقطع كل صلاته مع الرواية التقليدية. وهو من ثمة لا يكتب إلا "الروايـــة" أي "اللارواية" أو الرواية الجديدة "أي النص" المتعالي عن "الرواية" التقليدية وما يتصل بها من أفكار وتصورات ومقولات وتجارب.

لقد تزامن هذا التوجه الكتابـــي، إن لم نقل إنه نتاج تبلور وعي نقـــدي جديد ورؤية جمالية مغايرة، قوامها رفض الانطلاق من الأجناس الأدبية. يقول صبري حافظ مسجلا هذه القضية: "تركز معظم الكتابـــات التقليديـــة الـــتي تقف ضد استخدام مفهوم النص الأدبـــي في واقع الأمر، على أن الجـــنس لم تعد له فائدة كمفهوم للتصنيف،،،"[1]. وهناك تنظيرات عديدة تسير في هـــذا الاتجاه.

لقد ذهب مثلا موريس بلانشو[2] إلى القول بـــ "هلامية" الأنواع واستحالة تحققها لأن الكاتب مهما حاول الإخلاص لمقولة النوع فهو يكتب نصا تتداخل فيه كل الأنواع وتتجاور. وتبعا لذلك فليست "الأنواع" سوى خدعة كلاســـيكية آن الأوان لعدم تصديقها والعمل على تجاوزها. فكان ذلك مسوغا لاتســـاع حقـــل التجريب على مستوى الشكل، ومبررا لرفضا الانخراط في أي نوع. فضاعت بذلك الحدود بين التجارب الروائية، وصارت الرواية "**أم الأنواع**"، إذ هي النوع الأقدر

---

(1) صبري حافظ، تكوين الخطاب السردي العربي: دراسة في سوســـيولوجية الـــدب العربـــي الحديث، تر. أحمد بوحسن، دار القرويين، الدار البيضاء 2002، ص 47.

(2) M. Blanchot, Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959.

على امتصاص كل الأنواع وإدماجها في بنيتها الخاصة. فصار كل شيء "رواية" ولا شيء غير "الرواية".

كما أن فكرة ميخائيل باختين عن التناص، أو التفاعل النصي فهمت في إطار تأكيد فكرة بلانشو حول "الأثر" أو "الكتاب" الذي هو تشكيل لكل الأنواع. فاعتبرت بذلك الرواية "ملتقى العلامات" على حد تعبير كريزنسكي(1) أو ملتقى النصوص أيا كانت أنواعها. لكن باختين كما يسجل ذلك صبري حافظ: "نص بشكل قوي على أنه يجب على الشعرية أن تبدأ في الحقيقة بالجنس لا أن تنتهي به"(2).

تطورت الرواية المغربية، ومعها الرواية العربية الجديدة، في هذا السياق الإبداعي والنقدي. وكان هذا الأفق الجمالي هو الذي يجمع بين أغلب المبدعين والنقاد والقراء على السواء. لقد كان التشبع تاما بهذا الأفق المعرفي.

لكن التطور الذي حصل بعد التسعينيات على مستوى الإبداع والنقد لا يمكنه إلا أن يعيد صياغة الأفق الذي تشكل في أوربا منذ نهاية الحرب الثانية، وفي الثقافة العربية منذ أواخر الخمسينيات، وفي المغرب منذ أواسط السبعينيات. وكان من الطبيعي أن يجد "**التجريب**" عينه، أو تلفي "**الحساسية الجديدة**" نفسها، محاصرين بالعديد من الأسئلة سواء من لدن القراء أو الكتاب أنفسهم.

كان السؤال الذي ظل مغيبا هو "**ميثاق**" الرواية، الذي لا يمكنه أن يتمفصل إلا إلى ميثاقين: "**ميثاق للكتابة**" وآخر "**للقراءة**".

لقد استوقفني موضوع "الميثاق السردي" منذ قراءتي للتجريب في الرواية المغربية الجديدة (1985) حيث تبين لي أن التجربة هامة في حد ذاتها لكونها خلقت مسارا جديدا للكتابة. لكن هذا المسار لا يمكنه أن يتواصل إلا بتحقيق رهان مركزي "خلق قارئ جديد قادر على التواصل معها"(3). لكنني، ومن خلال تجربتي في الإشراف على بحوث طلبة الإجازة (في النظام القديم، أي قبل 2003) كنت

---

(1) Krysinski (Wladimir), Carrefours de signes: essais sur le roman moderne, édition Mouton, 1981.

(2) صبري حافظ، مر. سا. ص 48.

(3) سعيد يقطين، القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء 1985، ص 302.

أقترح قراءة بعض الروايات "التجريبية" على الطلبة، فكانوا يجدون حرجا شديدا في الكتابة عنها، وصعوبة كبيرة في التعامل معها. وحتى عندما اقترحت روايات جديدة في مقررات الثانوي (أوراق العروي، ومباءة التازي، وعين فرس شغموم،،،) كان المفتشون والأساتذة والتلاميذ يجدون صعوبات في فهم هذه الروايات والتجاوب معها، عكس ما كان يقع لهم مع نصوص لنجيب محفوظ أو يحيى حقي مثلا...

بعد كل هذا التاريخ نعيد طرح السؤال نفسه بكيفية أخرى، ولمقاصد جديدة غير تلك التي حددت رؤيتنا للتجريب في الرواية المغربية آنذاك. هذا السؤال المركب هو: هل خلقت الرواية المغربية جمهورها؟ أم أنها اكتفت بجمهور الرواية العربية؟ وفي نطاق اشتغالها ب"اللاقصة"، ورفضها الاشتغال على "مادة حكائية" محددة هل تخطت عتبة "البحث" عن/أو التمركز على "الذات" و"التاريخ" في صلتهما بالمجتمع أم أنها لا تزال في طور هذا البحث؟ وهل نجحت فعلا في "إنتاج النص" الروائي المتعالي على النوع؟ أم أنها على العكس من ذلك، بدا لها، بعد طول مراس وتجريب في التجريب أن عليها الذهاب، من جديد، إلى البحث عن تجربة مختلفة، وتقطع كل علاقتها مع التجربة الجديدة التي كانت؟

يكتب أحمد المديني، وقد كان من رواد و"غلاة" التجريب في المغرب، سواء على مستوى القصة القصيرة أو الرواية سنة 2008: "بوسعي القول إني انتقلت بين ماضي وحاضري من الفوران والبحث عن التجريب في كل اتجاه، سمتها الرفض للمألوف والمستقر في عرف الإبداع، إلى ضرب من القول الأدبي يؤمن بالتجنيس المنسق بعد أن عركه وتمرس به، وإلى يقين الالتزام بالكتابة كنظام،،، لا أريد أن يتسرع أي كان إلى اعتباري تخليت عن حماسي الإيجابي للتجديد، خضته من أول بادرة وسأبقى،،،"(1).

إن تنسيب الحديث عن الإبداع ضرورة ملحة لأن عوامل عديدة تتدخل في تشكيله. لذلك لا يمكننا أن نؤمن بالمطلقات على مستوى الإبداع لأن مراعاة التجارب بما تمثله في إطار التحولات التي تعرفها المجتمعات، هو الذي يسمها بمدى ملاءمتها للشرط الزمني الذي تظهر فيه. وبالتالي فإن المقولات العامة والكبرى،

---

(1) أحمد المديني، خريف وقصص أخرى، منشورات أحمد المديني، الرباط 2008، ص 17.

المتصلة بالشكل والدلالة، والنوع والتاريخ، تظل دائما تفرض نفسها، وأن التخلي عنها في فترة معينة، لا يعني انتهاءها أو زوالها. وأن تحققها في زمن ما، قد يكون ملحا، لكنها في زمن آخر، لدواع وشروط مختلفة، قد يكون غير ذي جدوى.

5. الرواية العربية والنوع الروائي:

لا لأحد أن يشكك في أن الرواية العربية، بصفة عامة، منذ نشأتها في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وإلى الآن، وهي تتفاعل مع التجربة الروائية الغربية (الإنجليزية والفرنسية والروسية) في حقبة أولى ومع الرواية الأمريكية في حقبة ثانية، ومع الرواية في أمريكا اللاتينية في حقبة ثالثة. وحاليا ابتدأ التعرف على تجارب روائية متعددة في آسيا (اليابان) وإفريقيا من خلال الإقدام على ترجمة نصوص روائية من هذه المناطق.

كما أن القارئ العربي صار الآن يطلع على كل هذه التجارب في لغاتها الأصلية أو من خلال ترجمتها إلى إحدى اللغات الأجنبية أو العربية منذ أن صارت الترجمة العربية منفتحة أكثر فأكثر على التجارب الروائية العالمية بغض النظر عن جنسيات أصحابها.

في كل هذه التجارب، باستثناء حقبة "اللارواية" في الخمسينيات والستينيات في فرنسا على الخصوص، نجد حضورا قويا لكتابة الرواية ضمن نوع معين، سواء تم التصريح بذلك أم لا.

يكفي لتأكيد هذا الحضور النوعي في الكتابة الروائية الأجنبية أن نزور أروقة المكتبات الأجنبية، الواقعية أو الافتراضية، ونقارنها بنظيراتها العربية، لنجد التصنيف في المكتبات الأولى دقيقا وينهض على أسس محددة ومضبوطة: نجد توزيعا للأعمال السردية والروائية حسب نوعيتها: الرواية البوليسية – المغامرات – المشاهدات – الرحلة – الخيال العلمي – السيرة الذاتية – الفانتازيا – الفانتاستيك – الرواية التاريخية – الرواية الكلاسيكية روايات الأحداث،،، وكل قارئ يتوجه إلى النوع الروائي الذي يلائم ذوقه الفني وأفق انتظاره.

أما في المكتبات العربية، فلا نجد في العادة تمييزا بين الأجناس فبالأحرى الأنواع. وحين يتم التمييز بين الأجناس والأنواع الأدبية نجد خانة كبرى تحمل

اسم رواية. وقد نجد تصنيفات حسب الكتاب أو الأقطار العربية إذا كانت المكتبة منظمة أكثر: فتجمع النصوص الروائية حسب الكتاب مثلا إذا كان لهم كم هائل من النصوص.

إن الرواية العربية والمغربية تقرأ، عادة، حسب كتابها وتبعا للصورة المكونة عن الكاتب في متخيل القارئ. أما قارئ الرواية الأجنبية، فلا يقف عند هذا الحد، لأنه يتعداه إلى التعامل مع الرواية من خلال النوع الذي يستهويه. ومن هنا نجد كثرة الأنواع، وكثرة الأسماء التي تراكم حضورها من خلال نوع معين: أي أننا في التجربة الروائية الأجنبية، عموما، نجد الروائي يتخصص في كتابة نوع معين، ولا يبرحه إلى نوع آخر إلا لماما، أو لا يغادره أبدا. ومسألة التخصص النوعي في الكتابة الروائية قضية أخرى، لا مجال للتفصيل فيها، عندنا، لاعتبارات كثيرة، وإن كنا نجد بعض الروائيين العرب يمارسونها.

6. الرواية والرواية الأخرى: أنواع وأنواع أخرى:

فما جدوى الاهتمام بالأنواع الروائية حاليا؟ وما القيمة المضافة التي تقدمها لنا في علاقتها بالإبداع والقراءة؟ وهل انتهى اعتبار الرواية "نصا" مفتوحا، و لم تبق المسوغات التي كانت مبررة وجوده في الستينيات في المشرق العربي وأوائل الثمانينيات في المغرب العربي عموما؟

قبل الجواب على هذا السؤال يحق إعادة طرحه بصيغة أخرى، لم نجد من يطرحها: لماذا لم تظهر عندنا أنواع روائية نجدها حاليا قائمة الذات في الإبداع الروائي العالمي، وهي تفرض وجودها في العالم أجمع، بما فيها العالم العربي الذي يقدم على ترجمة بعض تجاربها التي فرضت نفسها علينا، وتلقى اهتماما متزايدا لدى فئات واسعة من القراء العرب؟

لعل القارئ اللبيب يدرك ماذا أقصد من وراء هذا السؤال. إن الأمر يتعلق بما يمكن تسميته بـ "**الروايات الأخرى**" المندرجة في نطاق **الآداب الموازية** في الثقافة الغربية (Paralittérature).

منذ أن فرضت الرواية العربية نفسها **نوعا** سرديا حديثا في إبداعنا الأدبي إلى اليوم، متجاوزة في ذلك مرحلة البدايات التي كانت لا تزال فيها تناضل من

أجل الاعتراف بها، وهي تندرج في نطاق "الآداب" المعترف بقيمتها الأدبية. فهي تدرس في كليات الآداب، وفي مقررات الثانوي، وتعقد لها المؤتمرات واللقاءات الوطنية والعربية. هذه "الرواية" المعترف بها هي التي كتبها "أساطين" هذا النوع، ابتداء من هيكل إلى محفوظ، مرورا بالمازني والعقاد وطه حسين ويحيى حقي والشرقاوي ومحمد عبد الحليم عبد الله وإحسان عبد القدوس واليواسيف الثلاثة (السباعي وإدريس والشاروني)،،، وانتهاء بلفيف الروائيين من جيل الستينيات في مصر وآخرين انتزعوا موقعهم في خريطة الرواية العربية مثل حنا مينة وتوفيق عواد والطيب صالح وخيري شلبي وغلاب وزفزاف وربيع وابن هدوقة والطاهر وطار والمسعدي وعبد الرحمن منيف عبد السلام العجيلي،،، وكل أجيال الروائيين العرب المحدثين...

إن هذه "الرواية" هي التي نطرح بصددها، الآن، قضية النوع الروائي، وسنعود إلى تعميق هذه الفكرة، بعد إغلاق قوس عن "رواية أخرى" ذات "أنواع أخر"، لأن هذه الرواية الأخرى بدأت تفرض وجودها في العالمين الغربي والعربي. غير أنهم في أوربا والعالم بدؤوا يهتمون بها دراسة وبحثا، وهي لا تزال عندنا ثانوية وهامشية.

هذه الروايات "الموازية" أو، الأخرى، كما أفضل تسميتها، بدأت تنال الاعتراف بها في الدراسات الأكاديمية الغربية. وهي، في العالم العربي، لا تزال مبعدة من دائرة السؤال لأن التمييز بين الآداب "السامية" والآداب غير المعترف بها لأن كتابها مهمشون أو "شعبيون" أو لأن الأنواع التي يكتبون في نطاقها، تعتبر ثانوية، ولا صلة لها بالأدب "الرفيع".

إن هذه الروايات الأخرى، عندنا، روايات نوعية بامتياز. وهذا هو الاختلاف الجوهري بينها وبين "الرواية" المندرجة في خانة الأدب الرفيع التي تتقدم إلينا على أنها رواية فقط. هناك إنتاجات قليلة عندنا، لكنها تحمل بين طياتها ميثاقها النوعي: روايات المغامرات، روايات المستحيل،،، وتظل أهم النصوص المماثلة في هذا النطاق، مترجمة عن اللغات الأجنبية. وهي إلى جانب ذلك لم تنجح بعد في فرض وجودها على الساحة الأدبية العربية لاعتبارات عديدة، ليس هنا مجال التفصيل فيها.

7. النوع الروائي وقواعد الكتابة:

حين يكتب الروائي "نصا" روائيا مفتوحا غير متقيد بشروط نوع روائي محدد بشكل مباشر أو ضمني، يكون النص الروائي الذي يكتبه هلاميا وغير محدد أو مؤطر ضمن حدود أو قيود معينة. فهو، مثلا، يريد كتابة سيرة ذاتية، لكنه بدل أن يخضع **لقواعد كتابة السيرة الذاتية** ويطور كتابته في نطاقها إذا كان فعلا يريد أن يتميز عن الكتابات السابقة عليه في النوع ذاته، نجدها يحولها إلى "رواية" ملتبسة الطبيعة والوظيفة.

يمكن قول الشيء نفسه عن الرواية التي تستقي مادتها من التاريخ أو وهي تبنى على بنيات ذات حبكة بوليسية... إن الروائي يصر على عدم اعتبارها تاريخية أو بوليسية ملحا على أنها رواية فقط؟ لماذا؟

يكمن الجواب، في رأيي، في كون الروائي لم يوفر لروايته "مقومات الرواية" البوليسية أو التاريخية، وكان متحررا في تعامله مع المادة الحكائية المشتغل بها، و لم يلتزم بقواعد نوعية محددة، فانصرف عن قبول إدراجها ضمن هذا النوع أو ذاك مكتفيا بأنها "رواية" فقط؟ نص "ملتبس" و"هجين" (هل هذه هي الهجنة التي تحدث عنها باختين، وهو يشير إلى زئبقية الرواية؟). هذا النص الملتبس يكسر ميثاق النوع، من جهة، ويضيع ميثاق القراءة من جهة ثانية.

إن القارئ حين يتعامل مع نص بهذه المواصفات يجد نفسه أمام عالم هلامي، فتنجم صعوبة كبرى في التعامل معه وفق "الخطاطات" النوعية المتشكلة لديه من خلال قراءاته المتعددة. فيؤدي ذلك إلى ضياع وانفلات أفق انتظاره. ولا تؤدي هذه الصعوبة إلا إلى عدم القدرة على مواصلة القراءة، لأن غياب "التفاعل" و"مشاركة" القارئ في صنع أو توهم صناعة النص المنتظر لا ينجم عنه غير الشعور بعدم التواصل مع النص.

هذه هي ضريبة "الكتابة غير النوعية" أو "عبر النوعية" كما يسميها إدوار الخراط. إنها بقدر ما لا تفلح في "خلق" القارئ القادر على التواصل معها، تضيع القارئ الذي يمكن أن ينتصر لها. ويبدو لي أن القصيدة العربية الجديدة وصلت إلى هذا المأزق. ولا يمكن للرواية إلا أن تعرف المصير ذاته إذا لم يتم تدارك الأمر، وتجديد آليات كتابتها، وتحديد استراتيجية جديدة لتطورها.

يبدو لي أن هذا هو ما آلت إليه وضعية الرواية المغربية، ومعها جزء كبير من الرواية العربية الجديدة، وهي تمارس حضورها بمنأى عن اشتراط إمكـان تفاعـل القارئ معها.

إننا لا ندعو، من وراء هذه الدعوى، إلى ضرورة اعتبار مسـتوى القـارئ ومراعاة ذوقه العام، ومخاطبته على قدر إمكاناته القرائية. هذا تبسيط لمعضلة وقضية معقدة ومتشابكة، وهي تتصل بالكتابة في صلتها بالنوع وبالقراءة.

يمكن للكاتب أن يكتب وفق قواعد نوع معين، لكن قدرته الإبداعية تجعلـه قابلا لتطويرها والإبداع من داخلها، والارتقاء بها إلى مستوى أعلى يجعل القـارئ يتفاعل معها وهو يحس بأنه أمام نص مركب ولكنه قادر على أن يرتفع بذوقه إلى مكانة أسمى مما يمكنه أن يجده في نصوص مماثلة (تنتمي إلى النوع نفسه)، ويحـس، تبعا لذلك، بالتميز بين النصوص حتى وهي تندرج في أنواع.

إن تغييب ميثاق النوع الروائي لا يمكنه أن يؤدي إلى عدم التواصل مع الإنتاج الروائي لأنه يجعل الكتابة غير مؤسسة على ضوابط وقواعد محـددة. وأي كتابـة صناعة، ولكل صناعة شكل، أو قواعد معينة يتم الارتهان إليها من جهة. وإذا ما تم خرقها، فيكون ذلك بناء على خلق قواعد نوعية جديدة.

7. النوع الروائي والتاريخ:

إن الكتابة وفق نوع روائي محدد، لا يعني، كما يمكن أن تصور البعض، رفض التجديد ودعوة إلى تكريس التقليد عبر إيلاء مقولة النوع أهمية خاصة. ذلك أن أي نص، كيفما كان جنسه أو نوعه، هو نتاج صيرورة. ومن خلال هذه الصـيرورة، يتفاعل مع النصوص السابقة عليه، مطورا إياها أو محولا لمسارها. وهذا هو المعـنى الملائم للتفاعل النصي، والذي ليس هو التناص فقط، كما فهم في البداية عنـدنا. وشيوع هذا المفهوم (التناص) خير دليل على ذلك.

ليس "التناص" سوى إدماج بنيات نصية سابقة، بكيفية خاصـة، في نـص جديد. أما التفاعل النصي فهو أعم. لذلك فقولة لوران جـيني: "إن كـل نـص "تناص" (Intertextualité)، يجب أن نفهمها، ليس بمعنى المفهوم الخاص، ولكـن بالمعنى العام، أي التفاعل النصي. وآية ذلك أن لوران جيني يربط هـذا المفهـوم،

بحسب ما نذهب إليه، ترجمة ودلالة، بمقولة "التواصل"، عن طريق تشديده على أن النص، بواسطة تفاعله مع النصوص السابقة عليه ومع النصوص المعاصرة له، يحقق درجة عليا من "التواصل" معها.

لا يمكن أن يتم هذا "التواصل" بتوظيف "بنيات" نصية سابقة داخل نص جديد فقط (فهذا خاص)، ولكن، أيضا، بإمكان إدراج هذا النص ضمن صيرورة النصوص المتحققة في الماضي والتي يتفاعل معها. ويجرنا الحديث عن "الصيرورة" إلى الحديث عن التاريخ، وليس عن "القطائع". مع "القطيعة" ينتفي التاريخ، لأننا في كل مرة، نصبح أمام بداية جديدة، لا "تتواصل" مع سابقاتها، ولا يمكن أن تحقق التواصل مع القارئ، لأن الخلفية النصية للقارئ تبنى بدورها من خلال هذا النص العام الذي هو نتاج صيرورة إنسانية عامة.

يتحقق النص، من خلال النوع، عبر صيرورة تاريخية. وضمنها يمكن أن نعثر على التحولات. وبما أن الأنواع، تظهر وتختفي، فإن ما يمكننا التأريخ له، ليس النص، هكذا بإطلاق، لأننا مضطرون للحديث عن تاريخ للأنواع. بهذا التصور، عندما نريد التأريخ للرواية، أو إنجاز معجم لتطورها في زمان ما، سيكون عملنا، أشبه بالمستحيل، في غياب الانطلاق من مبادئ تصنيفية لا تتأتى لنا، بالصورة المثلى، إلا باعتماد مقولة "الأنواع".

يمكن للناقد الذي يتعامل مع نصوص روائية مفردة ألا تستهويه "**مقولة**" النوع لأنه قد لا يكون معنيا بما تطرحه من مشاكل وقضايا. ولكن الباحث في تاريخ الرواية، والقراءة لا يمكنه تجاوز هذه القضية. ويمكننا قول الشيء نفسه، عن الروائي في حد ذاته. إنه عندما يقدم على كتابة "نصه" الروائي، فإنه يفعل ذلك، وفي ذهنه صور وتمثلات عن الرواية السابقة عليه، وهو يتفاعل معه بصورة مباشرة أو ضمنية. قد يرفض تسمية نصه بإدراجه ضمن نوع معروف، كما أنه يمكن أن يولد نوعا جديدا. لكنه في كل الحالات يكتب نصه متفاعلا مع نصوص غيره. ونقول الشيء نفسه عن القارئ.

يتطور النص الروائي بوعيه بما تحقق قبله. وفي هذا السياق يبدو، وكيفما كانت درجة رفضه أو قبوله للنصوص السابقة، إنجازا يتحقق ضمن تاريخ روائي محدد. وكلما كانت درجة الوضوح النوعي عالية لدى الكاتب، أمكن إسهامه في تطور النوع الروائي، أي في تاريخه.

في ضوء هذا التصور، يمكن للدراسة الأدبية عموما، والسردية على وجه الخصوص، أن تؤسس لتاريخ الأنواع السردية بغض النظر عن ادعاءات الروائيين. ويتطلب هذا مجهودا تنظيريا كبيرا. إنه من السهولة بمكان رفض مقولة النوع (إبداعا وتنظيرا)، لكن هناك صعوبة كبرى في ممارستها إبداعا وتنظيرا أيضا. ويبدو لي أن واحدا من كبريات قضايا النقد العربي هو عدم قدرته على التصدي لـ "قضية النوع الأدبي" عموما، والسردي تخصيصا. ولذلك يتم قضاء "نظرية النوع" بتركها، أي بتجاهلها، وفي أحسن الأحوال، بـ "التنظير" لرفضها وادعاء عدم جدواها.

8. تركيب:

إن للكتبي كامل الحق في ترتيب النصوص المعروضة في أروقة مكتبته وفق ما يراه مناسبا لترويج بضاعته محافظا على "مصداقية" معينة تكسبه ثقة القارئ. وللناقد، أيضا، كل الحق في رفض مقولة النوع أو في تصنيف الرواية وفق النوع الذي يراه ملائما وفق قواعد محددة ومضبوطة. كما أن للروائي الحق في أن يكتب وفق أي خيار يشاء.

بين هذه الحقوق المكفولة لكل هذه الأطراف المتصلة بالنص الروائي، أين هو حق القارئ؟ القراء درجات وأنواع كما صار ذلك معروفا بكيفية جلية. لكن القارئ "العاشق" والذي يتعامل مع الرواية باطراد يختار الرواية التي تستجيب لأفق توقعه، أو تسمو به إلى درجات تجعله يحس بأنه يتعامل ويتفاعل مع نص يرتقي بذوقه ومعرفته إلى مستوى أعلى يؤهله لتطوير مداركه الفنية والجمالية والمعرفية. وتلك هي متعة القراءة التي ينشد القارئ وهو يختار قراءة الرواية. إنه يقرأ نصا ما، في ضوء نصوص ما (القراءة تفاعل وتواصل أيضا). وليس من معنى لـ "في ضوء" غير تلك القواعد التي نتحدث عنها. وهذه القواعد يقوم القارئ بتشكيلها في قرارة ذاته، وبمقتضاها يحاكم النصوص ويقومها. ويحس، عندما يكون النص ثريا، أنه يرتقي بأشكال تلقيه إلى مستوى أعلى. كذلك الكاتب لا يمكنه أن يكتب "نصه" إلا في ضوء قراءاته لنصوص أخرى. ومعنى ذلك وفق قواعد محددة للكتابة يمكن أن يرتقي بها ويبدع في إطارها، فيكون بذلك مبدعا حقيقيا. ونقول الشيء نفسه عن

الناقد، أو العالم. إنهما يمارسان عملهما، على النص الروائي، وفق تاريخ متطور من النظريات والتصورات التي تؤكد صيرورة النص وتحوله في التاريخ.

الفصل الرابع

أساليب السرد الروائي العربي

1. تقديم:

1. 1. تطورت الرواية العربية خلال القرن العشرين تطورا ملحوظا واستقطبت اهتمام القراء والنقاد على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم و لم تزدد مكانتها إلا تأكدا ولاسيما في النصف الثاني من أواخر القرن الماضي. كما تنوعت أساليب وتقنيات كتابتها، واختلفت أشكالها وتعددت أنواعها وتياراتها وصيغ تقديمها، حتى صارت فعلا تستأهل نعتها بديوان العرب الجديد على غرار الشعر الذي ظل ديوان العرب طيلة قرون عديدة.

ما كان للرواية لتحتل هذه المكانة من الاهتمام داخل حقل الإبداع الأدبي والفني والثقافة العربية المعاصرة بوجه عام لولا الإنجازات الهامة التي حققتها على مستويات عدة تشمل القصة والخطاب والنص معا، وترتبط ارتباطا وثيقا بنبض الإيقاع الداخلي للحياة العربية في أبسط صورها وأعقد تجلياتها، فحملت بذلك أحاسيس الإنسان العربي وانفعالاته وانشغالاته بقضاياه اليومية والمصيرية في مجالات السياسة والاجتماع. بكل ذلك حققت الرواية ارتباطا عميقا بمعاناة الإنسان ومكابداته وتطلعاته وهي تتجسد من خلال علاقاته بالسلطات المختلفة التي تكبل طاقاته وتتكالب عليه وتشل تطلعاته إلى تحقيق الحياة الفضلى.

لقد عرفت الرواية العربية، في تاريخها القصير مقارنة مع الشعر ذي التاريخ الطويل ومع نظيرتها الغربية التي سبقتها إلى الظهور، تطورا كبيرا سواء على مستوى الموضوعات التي عالجتها أو التقنيات والأساليب التي وظفتها في التعبير. هيأ لها هذا التطور المتحقق في مسيرتها القصيرة موئلا مكنها من ملاحقة تحولات المجتمع العربي الحديث ومن مواكبة صيرورته، وجعلها بذلك تقدم، بما لم تضطلع به أشكال تعبيرية أخرى، همس الشارع العربي وفوضاه وقلقه العارم ومختلف أحاسيسه وطموحاته.

1. 2. لم يكن من الممكن أن تنفرد الرواية العربية بهذه السمات بالمقارنة مع غيرها من الأشكال التعبيرية ولاسيما في النصف الثاني من القرن العشرين لولا جماليتها التعبيرية وأساليبها الفنية التي ظلت تتطور مع الصيرورة والتقنيات التي استخدمتها في تجديد عوالمها وهي تسعى إلى مواكبة تطور المجتمع العربي وتحولاته. إن المحتويات والمضامين عامة، على حد تعبير الجاحظ، مطروحة في الطريق، ومهيأ تقديمها من خلال خطابات عديدة لكل منها طرائقها وأساليبها الخاصة بها في تجسيدها. لكن خصوصية الرواية، مقارنة مع أشكال خطابية أخرى، تكمن في طريقتها في التعبير والتقنيات التي توظفها في التشخيص.

1. 3. لكل هذه الاعتبارات، وبدون الغض من أهمية المعاني والدلالات أو الحط من قيمتها للتلازم الحاصل بينها وبين الأشكال، نرى أن لتقنيات الرواية وتنوع أساليب تقديمها مادتها دورا كبيرا في المكانة التي صارت تحتلها في واقعنا الأدبي والتعبيري والتواصلي. لهذا فإننا سنهتم في هذه الدراسة بمختلف أشكالها التعبيرية التي عرفتها في صيرورتها متوقفين على مختلف منجزاتها الفنية كاشفين عن أبعادها ودلالاتها ومتسائلين عن فائدتها التعبيرية وجماليتها وآفاقها.

ولما كان الموضوع يتطلب الإحاطة والشمول للوقوف على أهم التجليات دون الخوض في التفاصيل جعلنا دراستنا هاته "مقالا في التركيب" نتابع فيه الخيط الرفيع الذي يصل التجارب المختلفة ببعضها ويرسم خطيتها في التطور العام، تاركين مجال الخوض في التفاصيل والجزئيات التي تنفرد بها التجارب الخاصة إلى دراسات أخرى نتوخى فيها الإمساك بالجزئيات والتمايزات التي تسم روايات محددة.

2. الأسلوب، التقنية، الخطاب: تحديدات ضرورية:

2. 1. نستعمل الأسلوب هنا بمعناه العام الذي يتحدد من خلال الطريقة التي تمارس بها الظاهرة وبها تتميز عن غيرها. وليس المقصود دراسة تعنى بأسلوبية الرواية. وتبعا لهذا التحديد فالأسلوب هنا يتصل بتقنية الكتابة بوجه عام. ولما كانت التقنية مفهوما شاملا يتضمن مستويات عدة من ممارسة الكتابة الروائية، فإننا نصله هنا بالخطاب باعتباره يضم مجمل العناصر التي تسهم مجتمعة في تشكيل عالم المادة الحكائية وتقديمها من خلال مختلف مكونات العمل السردي.

2. 2. من خلال هذه التحديدات المركزة نرى، من منظور سردي، أن الحديث عن أساليب الرواية العربية حديث في تقنيات الكتابة كما تتحدد من خلال الخطاب بصفته الطريقة العامة التي يتم عبرها تقديم القصة في الرواية، إذا كانت هناك قصة محورية، أو مجموع المواد الحكائية إذا لم تبن الرواية على قصة محددة.

واضح من خلال هذا التمييز أننا نفرق، من منظور السرديات، بين القصة والخطاب، ونرى أن ما يحدد "روائية" الرواية هو خطابها الذي هو الكيفية الجامعة التي من خلالها ينتج العالم الروائي وهو يقدم للقارئ. وباختلاف طرائق بناء الخطابات يمكننا الحديث عن تنوع أساليب الرواية وتباين تقنياتها بين الكتاب في لحظة زمنية. قد تكون الموضوعات أو المحتويات مشتركة بين الروائيين (القمع السياسي، العنف الاجتماعي، المرأة،،، مثلا) لكن الاختلاف لا يمكن إلا أن يحصل بصدد طرائق تقديم هذه الموضوعات ومعالجة هذه المحتويات بين الكتاب في الحقبة نفسها.

2. 3. مرد هذا الاختلاف الذي نحدد موئله في الخطاب لا يؤوب فقط إلى الاختلاف في التقنيات الموظفة والأساليب المنتهجة لدى الكتاب لتحقيق بعد جمالي يتميز به كاتب عن آخر فقط، ولكنه علاوة على ذلك اختلاف في رؤية العالم وتعبير عن فهم مختلف لخصوصيات الموضوعات والمحتويات المعالجة. ومن هنا يبدو لنا بجلاء تعالق القصة والخطاب في ترابطهما الوثيق.

وإذا أردنا التبسيط قلنا بلغة نقاد السبعينيات "جدلية الشكل والمضمون". هذه الجدلية، يمكننا الإمساك بها – سرديا – من خلال تحليل خطاب الرواية، (أو كيفية تخطيب القصة) أي من خلال محاولة الكشف عبر التحليل الجزئي والذري لمختلف تقنيات الكتابة الروائية وتنوع أساليبها. إن وراء عملية تخطيب القصة دلالات لا يمكن الإحاطة بها بدون وضعها في سياق التجربة الروائية ككل. ومن هنا قولة بارث الشهيرة: "كل شيء في الرواية له دلالة" من الكلمة إلى الجملة فالخطاب.

2. 4. ولما كانت الخطابات تتنوع بحسب رؤيات الكتاب للعالم وتختلف باختلاف تصورات الروائيين للواقع وللكتابة، في لحظة ما، كان لزاما النظر في أن الخطابات تتطور بتطور الحقب والعصور. ومعنى ذلك أن التاريخ يلعب دورا هاما

في تطور أساليب الرواية وتقنيات كتابتها، إذ في كل حقبة سردية يمكننا معاينة الفروقات التي تميز حقبة عن أخرى. وبذلك نكون، ونحن نحاول الإمساك بتقنيات الكتابة السردية وأساليبها في الزمان الوقوف على التجليات الفكرية والدلالية التي كانت تحذو بالكتاب إلى ممارسة هذه الأشكال أو تلك نظرا للتلازم الحاصل بين الأشكال أو الأساليب ودلالاتها وأبعادها المختلفة في علاقاتها بتاريخ كتابتها. فكيف يمكننا، تبعا لهذه التحديدات، ملامسة أساليب الرواية العربية، أي مجمل تقنياتها التي عرفتها خلال فترة تمتد على حوالي قرن من الزمان؟

إن هذه الملامسة لا يمكنها إلا أن تكون محاولة لرصد تطور الأشكال الروائية العربية وما تحقق في فترات تطورها من تقنيات وأساليب عبر تحقيب يراعي التحولات الكبرى التي حصلت على مستوى الوعي بالكتابة الروائية وترجمته من خلال روايات ملموسة كان لها تأثيرها الكبير على التجربة الروائية العربية برمتها في صيرورتها وسيرورتها.

3. تطور الأشكال السردية، تطور الوعي بها:

3. 1. تقودنا الفكرة التي ندافع عنها، والتي ننظر بمقتضاها إلى الخطاب بصفته جماع كل العمليات التقنية الثاوية في أي عمل روائي إلى أن تطور الخطاب الروائي العربي رهين تحولات عدة على مستوى المجتمع والفكر والفن، وأن تطورات الشكل الروائي تخضع بدورها إلى مجمل هذه التطورات والتحولات، وأن الروائيين ودارسي الرواية ليسوا بمنأى عن هذه التحولات، كما أن مواقفهم الإبداعية والنقدية ما هي سوى تجسيد لرؤياتهم الفكرية والاجتماعية إلى كل هذه التحولات. فالكاتب حين يتخذ طريقة أو أسلوبا ما في كتابة الرواية، فإنه لا يفعل ذلك بناء على اختيار عفوي يتم بمقتضاه التمييز بين التقنيات تبعا لبساطة بعضها أو تعقيد بعضها الآخر، أو أن بعضها يحقق جمالية من نوع وبعضها الآخر يقدم جمالية مخالفة. إن ممارسة أسلوب ما في الكتابة تعبير عن رؤية جمالية وفكرية واجتماعية معا.

3. 2. إن الأبعاد الجمالية وهي تتحقق في الأعمال الفنية والأدبية ليست معلقة في سماوات الفن العليا أو متعالية عما يعتمل في المجتمع. إنها شديدة الصلة

بتحول الرؤيات إلى الواقع. وأي موقف من طريقة معاينتها، واعيا كان أو غير واع، هو موقف من الإبداع والمجتمع.

نقدم هذه التوضيحات ردا على تصورات شائعة لدينا ترى في تقنية الرواية أو الاهتمام بها نقديا ابتعادا عن العناية بالأهم وهو الدلالة التي تحملها هذه الأعمال الروائية. وسنوضح من خلال هذه الدراسة أن تطور الأشكال السردية ظل يرتهن في صيرورة التجربة الروائية العربية إلى تمثل خاص للواقع وفهم محدد للإبداع وموقف ملموس من مختلف القضايا المطروحة على الساحة العربية.

3. 3. انطلاقا من هذه الرؤية أرى أن التطور في إدراك وفهم هذه التقنيات، نظريا وعمليا، هو السبيل الملائم لتطور الشكل الروائي عندنا. يمكن للدراسات المعنية بالرواية أيا كان المنهج الذي تعتمد أن تساهم في تطوير "الوعي" بالشكل، كما يمكن للروائيين، وهم المعنيون الأوائل، أن يطوروا تجربتهم السردية، لأن ذلك هو رهان تطوير الوعي الذي نتحدث عنه. ويمدنا تاريخ الرواية العالمية بهذا المبدأ، فالروائيون كانوا في الطليعة أبدا، ليس فقط من خلال الإنجاز السردي، ولكن أيضا من خلال "الوعي بالسرد". لذلك لا غرابة أن نجد أغلب كبار الروائيين العالميين منذ نشأة الرواية إلى الآن لهم "رؤية" فنية محددة قد يعبرون عنها تنظيرا، وهي التي يعملون على تجسيدها من خلال كتاباتهم الروائية. وهذه الرؤية لها أبعاد ودلالات فكرية واجتماعية.

إن تطور الأشكال الروائية، وهو يتماس، كي لا نقول يتماهى، مع تطور المجتمع ومجمل ما يعتمل فيه، نتاج تطور "الوعي" بالشكل الروائي باعتباره تطويرا لموقف محدد من المجتمع. وهذا الموقف يتجسد، باطراد، من خلال الشكل ليس من المنظور التقليدي الذي يراه "حلية" هامشية، أو "تقنية" توظف للتزيين أو لتحبيب المادة - الموضوع المقدم. ليس الشكل الروائي "تابعا" للمحتوى الروائي أو ظلا له. إنه الخطاب الروائي بكلمة واحدة. وهذا الخطاب هو الذي تتجلى لنا من خلاله الرواية بدون أي تمفصل أو تمييز بين مكوناتها المتضافرة، والتي تدفعنا ضرورة التحليل لإجرائها بقصد التوضيح والتحليل.

3. 4. يتحدد الخطاب الروائي إذن من خلال الشكل، لكن الشكل لا يمكن أن يتحقق بدون شبكة من التقنيات التي تتضافر لمنحه مسحة مميزة، وتجعله، بالتالي، ينتهج

أسلوبا معينا من بين عدد من الأساليب التي يمكن انتهاجها في الكتابة، وتوظيف التقنيات، بقصد ورؤية فنية محددة، وليس بكيفية عفوية. تبعا للتحديدات التي حاولنا صياغتها والتي يتعذر بمقتضاها التمييز بين الشكل والمحتوى. فالشكل محتوى، والمحتوى شكل، تماما كما أنه لا يمكن الفصل بين القصة أو المادة الحكائية وخطابها.

هذا هو الخطاب من منظورنا السردي: إنه في آن واحد الرواية وخطابها. وتاريخ الشكل الروائي هو تاريخ خطابها، وخطاب الرواية لأنه متحول يواكب التحولات المختلفة، ويتجسد من خلال الوعي بالتحول، أي الوعي بالسرد وهو يعانق كل ذلك ويتحقق من خلال إنتاج الرواية. لكل هذه الاعتبارات، نرى أن الحديث عن أساليب الرواية العربية وتقنيات كتابتها حديث في آن عن تطور الأشكال والوعي بها لدى الكتاب والنقاد والقراء على السواء.

4. المحددات الكبرى لتطور الأشكال الروائية العربية:

4. 0. ونحن نحاول الانطلاق من الخطاب الروائي، كما نتصوره، لتجسيد أساليب الرواية العربية وتقنياتها عبر التطور الزماني مع الوقوف على أهم تمفصلاتها وتجلياتها والكشف عن دلالاتها في الزمان، لابد لنا من التدقيق في شأن عنصرين أساسيين ساهما في تشكيل الصيرورة، كما سنحاول إبرازها، وطبعاها بالملامح العامة التي ستستوقفنا في التحليل. هذان العنصران الأساسيان هما: الواقع من جهة، والنص (في أبعاده المختلفة) من جهة أخرى[1]. ونظرا لأهميتهما الخاصة من وجهة نظرنا، سنتوقف بإيجاز عند كل منهما (علما أن النص يتمفصل إلى خاص "السرد" وعام "الثقافة") لنؤطر ضمن حدودهما التجليات الكبرى لأساليب الرواية العربية.

4. 1. الواقع الاجتماعي:

تطور الخطاب الروائي العربي واغتنى بمجمل التقنيات الموظفة في الرواية في تماس مع تحولات الواقع العربي. وكأني بالخطاب الروائي عرف تحولاته من خلال

---

(1) يجد القارئ صدى لخلفية هذا التصور الاجتماعي للنص وعلاقاته المتعددة في كتاب "انفتاح النص الروائي: النص والسياق"، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط 2، ص 199.

رؤية الروائي للواقع الذي يتحرك فيه. ومن ثمة ألقى بظلاله على التجربة فكانت التنويعات الشكلية شديدة الصلة بأنماط الوعي المواكبة لمختلف التحولات، فتفاعل معها الروائي بحس المبدع ورؤية المتابع المتفكر. وقدم ممارسة كتابية تبين عمق الصلة مع الواقع، ولكن بطريقة خاصة تكشف بالملموس أن تاريخ الأشكال السردية التي عرفها الخطاب الروائي العربي هو بإحدى الصور تاريخ تحولات المجتمع العربي أو، على الأرجح، تاريخ الوعي به كما يتقدم من خلال الكتابة الروائية.

4. 2. النص السردي:

إن أي كاتب لا يمكنه أن ينتج إبداعه خارج قواعد النوع الذي يكتب في إطاره. ومن خلال النوع الروائي تشكل في الصيرورة، أي منذ النشأة إلى الآن، ما يمكن أن نسميه "النص الروائي" كتقليد كتابي خاص له قواعده وإجراءاته وبنياته وتحولاته. ولا يمكننا الحديث عن هذا النص بدون وضعه في نطاق الجنس الذي يبدع في نطاقه. وليس الجنس هنا غير السرد.

يتكون هذا النص، في بعده السردي، من مجموع الإنجازات التي تحققت في تاريخه. لكن محدداته وموجهاته تظل مشدودة إلى الأصول الكلاسيكية الأولى أو ما يضاف إليها في الصيرورة من نصوص مؤثرة في مسيرته.

يتجسد هذا النص الروائي في الرواية الغربية إجمالا. فهي سليلة النصوص السردية الكبرى التي راكمت أصول التجربة. وكل النصوص التي تتحقق في الزمان تظل، بصورة أو بأخرى، متصلة بها ومتفاعلة معها حتى وهي ترمي إلى تجاوزها أو القطيعة معها، والانفصال عنها.

نعتبر "النص الروائي" الغربي عنصرا أساسيا ومقوما هاما بالنسبة للخطاب الروائي العربي، لأن الكاتب العربي، بصورة أو بأخرى، ضمنا أو مباشرة، يتفاعل مع هذا النص، فيستفيد من تقنياته وأساليبه وأشكاله. لذلك لا يمكننا ونحن نروم تلمس تطور الشكل الروائي العربي أن نغض الطرف عن هذا "النص الروائي" الأكبر وما يمثله من بعد مرجعي لأي كاتب روائي. إنه بمثابة "اللاشعور" الروائي الكامن في الكتابة الروائية بشكل عام، وهو الذي يتحدد بموجبه أي وعي بالرواية أو انخراط في كتابتها لدى أي كاتب.

يوجد ضمن هذا "النص الأكبر" السرد العربـــي في كل تاريخه وتجلياته. فهو يشكل بدوره جزءا من الذخيرة النصية التي يمتح منه الروائي، ويتفاعل معها بصور ظاهرة حينا، مضمرة أحيانا أخرى.

4. 3. النص الثقافي والوسائط:

تتداخل علاقة الكاتب بالواقع تداخلها بالنص الروائي (السردي) في وعـــي الكاتب أو لاوعيه، فينجز خطابه وهو يتساوق في آن معا مع الواقع والنص. وهذا التساوق وطريقة ممارسته هو ما يحدد صيرورة الكتابة ومجمل تحولاتها لأن ما أسميناه "النص" هو بدوره يتحول في علاقته مع الواقع العام الذي يسير في مجراه.

إن الواقع الذي نتحدث عنه هنا، هو في آن معا:

أ. واقع المجتمع العربـــي في مختلف تجلياته ومشاكله المتعددة.

ب. واقع الأحداث الكبرى التي تقع خارج العالم العربـــي ويكون لهـــا تأثيرهـــا المباشر على الواقع الاجتماعي الذي ينتمي إليه الروائي. وبما أن النص الروائي العام يتأثر بدوره بواقع الأحداث الكبرى التي تجري على الصعيد العالمي فإنه يجسدها وهو يتحقق بدوره في سياق التحولات العامة التي تقع علـــى هـــذا الصعيد.

كما أن الواقع تبعا لهذا التحديد خاص وعام، فالنص أيضا خاص وعام:

أ. النص الروائي: فإذا كان الخاص هو النص الروائي، الذي يتفاعل، بدوره مع كل الأنواع السردية القديمة والحديثة، شرقا وغربا، فإن:

ب. النص الثقافي هو النص العام الذي يتجلى في مجمل النصوص التي يتفاعل معها "النص الروائي" (بغض النظر عن جنسها ونوعها،،،) في حقبة مـــا ويتـــأثر بإنجازاتها ويتحقق من خلال الحوار معها. يتسع هذا النص الثقـــافي ليشـــمل الفنون السمعية البصرية (التشكيل - السينما - الموسيقى - الغناء،،،) علاوة على مختلف المعارف التي تتطور في الحقبة (الإنسانيات - البيولوجيا - الفلك مثلا،،،).

وبما أن "النص" (روائيا كان أو سرديا أو ثقافيا) لا يمكن الحديث عنه بـــدون ربطه بالوسيط الذي يتحقق من خلاله، لأنه هو الـــذي يمنحـــه أهـــم مقوماتـــه

وخصائصه المميزة له عن غيره، نؤكد أن الروائي، كما يتفاعل مع مختلف النصوص يتأثر أيضا بوسائط تحققها وتجليها. فالوسائط التقليدية (الشفاهية مثلا) والجماهيرية (الصحافة المكتوبة والمسموعة والمرئية) والوسائط المتعددة، تلعب دورا كبيرا في تقنيات وأساليب الإبداع التي ينتهجها الروائي، ضمنا أو مباشرة، وهي تبرز لنا بشكل أو بآخر في عمليات إنتاجه. فاستخدام تقنيات الراوي الشعبي في الحكي، والتقطيع المشهدي، والكولاج، وتقنية التحقيق الصحفي أو البوليسي، ومقتطفات الصحف،،، وسواها من التقنيات دالة على الأثر الذي تحدثه هذه الوسائط في عملية الكتابة وأسلوبها، فيكون لها تأثيرها، بصورة أو بأخرى، على الخطاب الروائي وعلى وعي الكاتب وبالتالي على خطابه. لذلك يلزمنا وضع هذه الوسائط في الاعتبار، ونحن نروم الإحاطة بأساليب الرواية العربية التي "تفاعلت" مع مختلف العناصر التي تحيط بها.

هكذا يتخذ هذان العنصران المركزيان باعتبارهما محددين للتجربة الروائية بعدين اثنين:

أ. **أفقي**: ويبرز في تحولات النص الروائي والثقافي. ولقد اعتبرناه أفقيا لأنه ذو بعد تاريخي تعاقبي. إنه لازمني أو متعال على الزمان.

ب. **عمودي**: يتصل بتحولات الواقع الخاص (المحلي والقطري)والعام (الدولي). وهو ذو منحى تزامني يتصل بالحقبة التي يعيش فيها الروائي، ويتأثر بها.

يتم إنتاج الخطاب الروائي لدى أي روائي وتتطور تجربته من خلال اتصالها وتقاطعها مع هذين البعدين في تضافرهما وتنافرهما أيضا.

4. 4. لا يسعنا أخيرا سوى تذييل هذه النقطة حول محددي الخطاب الروائي بتسجيل التفاوت الحاصل بين هذين العنصرين على صعيد التجربة الروائية العربية: فالوقائع التي تجري في الواقع لا يمكن أن يتحقق مفعولها في الخطاب الروائي دائما في اللحظة التي تقع فيها. فقد يمر زمان قبل أن يتأثر بها الكاتب أو يعمل على تخطيبها. إن الأحداث الكبرى تظل تختزن في لاشعور الكاتب وهو يجليها كلما أتيح له تكوين صورة متكاملة عنها. ويمكن قول الشيء نفسه عن "النص الروائي والثقافي". فقد تتطور التجارب الروائية في الغرب أو أمريكا اللاتينية مثلا، وقد تحدث إبدالات فكرية وإبداعية، لكن تأثير كل ذلك في الخطاب الروائي العربي يستدعي زمانا قد

يطول أحيانا، لعوامل كثيرة، قبل أن يتشرب الروائي تقنيات هذا النص في تحولاتــه فيستفيد منها في إنجازاته (تجربة الرواية العربية مع الرواية الجديدة في فرنسا مثلا).

يبين لنا هذا التفاوت الذي نرصد من خلاله خصوصية التجربة وهي تتشكل في صلاتها بمحدداتها المختلفة أن علاقة الخطاب لا تقوم على الانعكاس كما كــان مبسطا في نقدنا الروائي والأدبــي عموما، وأن العلاقة بين الشكل الروائي والواقع الذي يحدده يتخذ طابعا معقدا ولا يمكننا الاقتناع بتبسيطات وعموميات مقتطعــة من سياقات ثقافية أخرى لتوصيف صلة الخطاب الروائي عندنا بقصد الكشف عن خصوصياته الشكلية والأسلوبية.

5. التجليات العامة لأساليب الرواية العربية:

5. 0. في ضوء هذه التحديدات العامة والمحددات الأساسية أمكننا التمييز بين ثلاث مراحل كبرى في سياق تطور تجربة الخطاب الروائي العربــي ومجمــل مــا عرفه في كل مرحلة من أساليب وتقنيات ينــزاح بعضــها عــن بعــض وعلــى مستويات عدة.

إن التصور الذي نتبنى في تناول هذه القضية هو الذي جعلنا نســلك هــذا الطريق في تحديد أساليب الرواية العربية، لو أننا انطلقنا من تصور آخر، لكنا أمــام رصد مختلف لهذه الأساليب. ويعني ذلك أن المفاهيم الموظفة (الخطاب - الشكل - الأسلوب،،،) تتعدد بتعدد الخلفيات النظرية التي ينطلق منها كل دارس.

لقد خصص صلاح فضل، على سبيل التمثيل، كتابا حول "أساليب الروايــة العربية" ميز فيه بين ثلاثة أساليب هي: الدرامي - الغنائي - السينمائي. ووجد في النصوص الروائية التي انطلق منها في التصنيف نماذج تمكنه من إضفاء الطابع العملي على تقسيمه. ويمكن للقارئ الرجوع إليه ليجد نفسه أمام رؤية مختلفة، وتصــنيف آخر للحقب التي، رآها بدوره لا تخرج عن ثلاث، والتي تشكلت من خلالها هذه الأساليب[1]. ويمكن للقارئ أيضا الاطلاع على الدراسة القيمة التي أنجزها محمــود أمين العالم لهذا الكتاب[2].

---

(1) صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، الكويت 1992.

(2) محمود أمين العالم، الإبداع والدلالة: مقاربات نظرية وتطبيقية، دار المستقبل العربي، 1997، ص 131.

هذه المراحل التي وقفنا عليها هي على النحو التالي:

1/ السرد المحكم.

2/ السرد المتقطع.

3/ السرد المرسل.

اتخذنا "**السرد**" أساس التمييز بين هذه المراحل لأنه عماد الخطاب الروائي. فهو في آن واحد: صيغة الخطاب التي يختلف بها عن غيره من الخطابات من جهة، وهو من جهة أخرى: المكون الأساس الذي ينظم بقية المكونات الأخرى التي يتضافر معها لتشكيل العالم الروائي.

ولما كان السرد شديد الصلة بـ "**القصة**" (المادة الحكائية)، فقد ميزنا بين هذه المراحل الثلاث بناء على الموقف من القصة، وطريقة الاشتغال بها عن طريق توظيف تقنيات سردية محددة. وتبعا لذلك تبين لنا إمكان التمييز بين حقبتين كبيرتين: في الأولى نجد القصة تحظى بالمكانة الأولى ، بينما في المرحلتين الأخيرتين تأخذ القصة أبعادا مختلفة.

لهذا الاعتبار سنحاول التوقف على الحقبتين الكبريين وذلك عبر إدماج السرد المتقطع والمرسل في الحقبة الثانية مبرزين أهم التجليات الشكلية المهيمنة فيهما محاولين تفسير ذلك في ضوء صلاتهما بالواقع والنص كما حاولنا تحديدهما، من جهة. ومن جهة أخرى، باعتماد تطور الوسائط التي تحدثنا عنها والتي كان لها أثر في تحويل مسار الرواية العربية، متسائلين عن الإنجازات التي حققتها التجربة في الصيرورة وأهم العلامات الروائية المساهمة فيها.

لا بد، وقبيل الانتقال إلى معاينة كل مرحلة من مراحل التطور من خلال الحقبتين معا، من الإشارة إلى إجرائية هذه النمذجة ومحدوديتها ونسبيتها. فالإنجازات الشكلية متعالية ويمكن أن تتحقق بتفاوت في مختلف الحقب، ويمكن العثور على بعضها في الحقب الموغلة في التاريخ السردي. لكن ما يحدد انتساب سرد ما إلى طريقة ما هو هيمنته في حقبة ما، أو تراجعه في حقبة أخرى. كما أن ما يحدد الانتماء إلى شكل دون آخر هو مجموع المكونات في اشتغالها التام والمتكامل، وليس بالنظر إلى بعضها بمعزل عن الأخرى.

تبعا لهذا التحديد نجد بعض الأساليب موجودة في كل الحقب: فالسرد المحكم سنجده في البدايات الأولى لظهور الرواية العربية مثلا، ولكننا سنجده أيضا، ونحن في بداية الألفية الثالثة، بطريقة مختلفة. ولكن ما يجعلنا نسم بأسلوب محدد مرحلة أو حقبة، ونبرزه بصورة أكبر، يكمن في كونه صار يتخذ طابعا مميزا للتجربة من خلال تأثيره في جوانب أخرى. هذا علاوة على كون هذا الأسلوب أو ذاك أضحى مهيمنا ولا تكاد تخلو منه الروايات التي ظهرت في هذه المرحلة أو تلك الحقبة. ويضاف إلى ذلك مقوم أساس وهو قصدية الكاتب والمتمثل في أن توظيف هذه الأساليب تكمن وراءه أهداف ومرام معينة يتغياها وهو يلجأ إليها بوعي تام أو جزئي.

إذا اتضحت لنا هذه التدقيقات التي تترك المجال مفتوحا للحالات الخاصة والعينية، فإن التجسيدات التي سنعمل على تبريزها ذات طوابع مهيمنة، وهي تأخذ، حسب منظورنا، السمات التي سنبرزها من خلال كل أسلوب على حدة.

5. 1. السرد المحكم:

5. 1. 1. تشكلت الرواية العربية كنوع سردي على إثر التطور الذي طرأ على مستوى وسائل الاتصال العربية، مع ظهور الطباعة والصحافة، التي عرفها العرب مرفوقة بالاتصال بالغرب الاستعماري. لقد أدى ذلك إلى خلخلة البنيات الاجتماعية والسياسية والثقافية المتوارثة بإدماج بنيات جديدة موازية إلى جانبها. وبذلك تواجدت في المجتمع العربي بسبب هذا التحول بنيتان متناقضتان تقليدية (عتيقة) وعصرية (حديثة). وكان طبيعيا أن يرتبط ظهورها في الإبداع العربي ببداية تحول في المجتمع العربي وتواكب تطوره وهو يناضل من أجل استقلاله السياسي والوطني وبناء ثقافته الوطنية ذات الامتداد التاريخي والقومي.

5. 1. 2. كانت الرواية الغربية وخاصة الفرنسية ونسبيا الروسية والإنجليزية في القرن التاسع عشر هي نموذج الرواية العربية في مرحلة تكونها وتطورها إلى ما بعد الحرب الثانية.

لقد قدمت بعض نماذج هذه الرواية الغربية مترجمة أو معربة من خلال نماذج محدودة وكان لها تأثير كبير في الكتاب والقراء معا ولا تزال إلى الآن للرواية

المترجمة حظوها ومكانتها. وإلى جانب تأثير الرواية الغربية كان السرد العربي القديم يشكل ثقافة الكاتب الأساسية والمرجعية التي يعتمدها في تصور النثر التخييلي الذي يجد أصوله في المقامات والقصص الشعبي بوجه خاص. لذلك سنجد تجليات لهذا السرد العربي في النصوص الأولى (ليالي سطيح، حديث عيسى بن هشام،،،) والتي تطورت عنها في اللغة السردية التي تزاوج بين النثر العادي والسجع أو في توظيف الشعر، كما نجد ذلك واضحا في استحضار صوت الراوي الشعبي إما من خلال استعمال بعض تقنياته في توجيه دفة السرد عن طريق صيغ الأداء التي يوظفها لتغيير مجرى السرد، أو في تمثيله كشخصية ما يزال حضورها قويا في الوجدان السردي الذي يتغيا الإمتاع والإصلاح والإخبار والنقد الاجتماعي إلى جانب السخرية.

5. 1. 3. تميز الخطاب الروائي العربي في هذه المرحلة، التي يمكن اعتبارها طويلة نسبيا بالقياس إلى غيرها، بالاشتغال على "القصة المحكمة البناء"، ولهذا السبب نتحدث هنا عن "السرد المحكم". فهو محكم من حيث معمار القصة التي يتبنى ما نسميه بـ "عمود السرد" والذي يبنى على الخطية حيث هناك أبدا بداية للحدث يعرف تطوره إلى الحبكة فالعقدة ثم الحل. لقد ظل هذا البناء شديد الصلة بهذا النمط السردي في هذه الحقبة. وتتصل بهذا البناء المحكم للقصة على هذا النحو كل مكونات الخطاب التي تعمل مجتمعة على خدمته مادام الهدف الرئيسي للروائي هو تقديمها وسردها على هذه الصورة.

أ. الزمن:

يبدو لنا ذلك بجلاء أولا على صعيد الزمن. فرغم وجود مفارقات زمانية على شكل استرجاعات أو استباقات تظل العلاقة بين زمان الخطاب والقصة متوازية بحيث يتطور الخطاب إجمالا وهو يتابع الحدث في تطوره التصاعدي. ولا تلعب المفارقات الزمانية إلا دورا محدودا في كشف أحوال الشخصيات المقدمة أو التذكير ببعض الأحداث عندما يتم الرجوع إليها بعد طول غيابها عن مجتمع الرواية. إن دورها لا يتعدى ملء الفجوات وإضاءة الجوانب التي لم يقدم عنها شيء في لحظات سابقة أو التذكير ببعض الأحداث المنسية لبعد الصلة بها. كما أن منطق القصة وفق

هذه الطريقة يملي على الراوي أن يتصرف بالزمن في أغلب الفترات بالجوانب التي تخدم تصوره للزمان فيوظف التلخيصات الكثيرة لاختزال الأحداث وذلك بقصد الذهاب إلى "الأساس" الذي يخدم فكرته، أو يلجأ إلى الحذف وما شاكل ذلك من التقنيات الزمنية ما دامت تؤثر على معمار القصة. ويمكننا معاينة ذلك بجلاء في الرواية التاريخية التقليدية لإمكانية مقارنة زمن الرواية مع الزمن التاريخي، ومثال جورجي زيدان دال على ذلك.

2. الصوت السردي:

ثاني مظهر يتصل بهذا البناء المحكم نجده كامنا في الصوت السردي: الراوي. إنه أبدا هو الناظم الخارجي الموجود في كل مكان والعالم بكل شيء. من بداية الرواية إلى نهايتها نجد حضوره قويا يوجه دفة السرد ويصف وينقل خطاب الشخصيات في أغلب المرات التي تتوارى فيها المشاهد أو يغيب العرض بين الشخصيات. وهو إلى جانب ذلك يستأثر بالسرد والمعرفة. إنه يروي من منظوره الخاص لأنه سيد العالم السردي الذي يملك مفاتيحه وأسراره بكثير من الثقة والاطمئنان. هذا الحضور القوي للراوي لا يبين لنا فقط صورة عن البناء المحكم كيف يلتقي مع طريقة السرد ولكنه علاوة على ذلك يكشف لنا رؤية سردية ومعرفية يملكها الروائي وهو "يتماهى" مع الرواي ليجسد لنا طريقة في الكتابة ورؤية خاصة للعالم كما يسعى الكاتب إلى تقديمها. وتبعا لذلك يتقلص دور المروي له ليصبح موجها إلى المقاصد التي يرومها الكاتب وذلك بطبيعة الحال بناء على طابع التشويق التي يلجأ إليه هذا الأخير أبدا لإقحام القارئ باستمرار إلى أجواء القصة ولإدماجه في أحداثها وعوالمها.

يتولد عن الحضور المهيمن للراوي الناظم الخارجي تراجع الحوار أو العرض بين الشخصيات. وحتى عندما يكون الحوار، فدوره يأتي لتكميل ما تشكل لدينا من خلال السرد الذي يضطلع به الراوي. وحتى عندما يوظف الروائي المشاهد التي تتقدم إلينا من خلالها الشخصيات وهي تحيا من خلال الحوار، نجد أن مضامينها معروفة لدينا، ولا تقدم لنا تلك المشاهد معرفة جديدة بالشخصيات لأن كل شيء يقدم من خلال السرد. وكأني بهذه الحوارات تأتي فقط تكميلية: إنها

بمثابة الشواهد التي توظف لاستكمال ما اضطلع السرد به وجاءت هي فقط لتعضيده. لا تضيف شيئا ذا بال عن عمق الشخصية أو فكرها.

5. 1. 4. تضافرت هذه المكونات التي وقفنا عندها (الزمن، الصوت السردي، الصيغة) لتسهم مجتمعة في خدمة السرد المحكم الذي يرمي بالدرجة الأساس إلى جعل القصة تحتل مكانة متميزة وفي المرتبة الأولى. وهي وفق هذا النمط السردي تأتي لتعكس تصورا للمجتمع ورؤية للعالم كما يتمثلهما الكاتب في هذه المرحلة. فبإمكان الروائي أن يبني عالما تخييليا موازيا للعالم الخارجي (الواقع) يتم بمقتضاه التعامل مع الأشياء والظواهر وهي تتشكل وفق صورة "منطقية" تقوم على "العلية": هناك نتائج هي وليدة أسباب. يترجم ذلك على صعيد الخطية التي تتجلى على مستوى تطور الحدث. والروائي يسعى جاهدا للإمساك بهذا الخيط الرفيع الذي ينظم الأشياء ويسير بها إلى منتهاها. إنه بذلك سيد العالم الروائي الذي يبدع.

هذه هي الصورة العامة للتجليات التقنية التي عرفتها الرواية العربية إجمالا. ويبقى الاختلاف واضحا في الكيفية التي قدمت بها في صلاتها بالموضوعات التي تعالجها. لقد مورست بشكل تام في مختلف التجارب مع تفاوت بين الكتاب الذين يمكننا الإشارة إلى بعض أسمائهم والتي كان لها تأثير كبير في تأكيد هذه الصورة: يوسف السباعي، عبد الحليم عبد الله، إحسان عبد القدوس، يوسف السباعي، الشرقاوي، نجيب محفوظ، عبد السلام العجيلي، عبد الكريم غلاب، واللائحة طويلة.

لقد وفق بعض الروائيين في تجسيد هذه المرحلة بناء على تراكماتهم النصية من جهة، ومن خلال الموضوعات التي عالجوها وكانت لهم طريقة محددة، وأسلوب خاص يكشف عن موهبتهم وعمق اتصالهم بالواقع الذي يمثلونه. ويمكن اعتبار نجيب محفوظ خير ممثل لهذه المرحلة سواء من خلال رواياته التاريخية أو الواقعية أو الرمزية.

تحددت هذه الصورة في سياق ثقافي عام كانت الروايات المترجمة السائدة فيه تبرز من خلال البؤساء وبائعة الخبز وروايات دوستويفسكي والروايات البوليسية وسواها. كما أن السينما والمسرح كانا فيه لا يزالان خاضعين للنصوص

الكلاسيكية سواء من خلال الترجمة أو التأليف. ولا غرابة أن نجد أيضا على مستوى الغناء شيوع الأغنية العربية التي تجد أصولها مع سيد درويش وامتداداتها مع أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب. إنها مرحلة دالة على البحث عن صورة لواقع منشود من خلال رؤية تسعى إلى النظر إليه على أنه قابل للتحقيق أو التجسيد أو الاستعادة. لكل هذه الاعتبارات نرى أن اعتماد "القصة" المحكمة البناء وما يستتبعها من تقنيات عملنا على تسجيل أهم ملامحها يتناغم مع تصور محدد للواقع حتى في حال رفضه أو انتقاد مختلف ظواهره.

إن الروائي، وهو يبني "قصة"، يشيد عالما له بداية ونهاية. هذا العالم المتخيل هو، بشكل أو بآخر، صورة عن الواقع، كما يتجسد من خلال الوعي به من لدن الكاتب. ومعنى ذلك أن منطق القصة الداخلي هو منطق الواقع. وإثارة الانتباه إلى طابع التحول الذي يعرفه عالم القصة، على المحور الدلالي (البداية والنهاية) إشارة إلى ما ينقص الواقع ليكون أفضل هو الإلحاح على مختلف العناصر المشوشة على منطقه (المقبول أو المفترض) ليكون عالما "مقبولا" و"جميلا": نهاية المجرم، اللص، رجوع الحق إلى صاحبه في النهاية، الزواج السعيد،،،

ينجم عن توظيف القصة بهذه الكيفية هدفان:إمتاع القارئ والعمل على إدماجه في القصة، إذ بتحقيقهما يتم أداء وظيفة السرد كما كانت مقصودة في تصور الأدب عموما: تحقيق المنفعة عن طريق المتعة: أي تغيير وعي القارئ أو دفعه إلى التساؤل عما يمور فيه. وأولى مظاهر ذلك التعاطف مع بعض الشخصيات أو التماهي معها لما تحمله من قيم يعمل الروائي على تمثيلها وإبرازها مقابل ما يناقضها من قيم ليتم تكوين فكرة عنها وتجنبها. إن البعد "التربوي" أو "التعليمي" كان هدفا عاما يسعى إليه الروائي ضمنا أو مباشرة. وتتضافر مختلف التقنيات الموظفة لخدمة هذه الأهداف: فالراوي العارف بكل شيء والموجود في أي زمان وبكل ما يستعمله من أساليب لبناء عالم القصة يمتلك "**المعرفة**" وفي الوقت نفسه هو سيد العالم الذي يبدعه "**السلطة**". **وسلطة المعرفة** التي هي تمثيل لوعي الكاتب، والمقدمة بواسطة أسلوب فني جمالي، هي التي تعطي لإبداعه معنى: معنى الانخراط الجمالي الواعي في تشكيل الوعي الجماعي وتوجيهه إلى الانخراط في التجربة الجمالية الإنسانية العامة.

5. 2. السرد المتقطع، السرد المرسل:

5. 2. 1. بدأت ملامح التجربة الروائية العربية الجديدة في التشكل خلال مرحلة الستينيات من القرن الماضي في مصر أولا ثم امتدت صورها في التوسع إلى أقطار عربية أخرى، وبالأخص سوريا وفلسطين في مرحلة والمغرب العربي في مرحلة أخرى (السبعينيات) ثم اتسعت بعد ذلك لتشمل مختلف الأقطار العربية، ولاسيما تلك التي تأخر فيها ظهور الرواية، وقد اتخذت تجليات جديدة عمقت تطورها ونأت بها عن الصور التي اتخذتها في نهاية الستينيات. هذه التجليات الجديدة هي امتداد للتحول العام الذي عرفه أسلوب الرواية العربية. وهذا ما جعلنا ندمج المرحلتين في واحدة.

وظفت عدة تسميات لدى النقاد العرب لوسم هذه التجربة الجديدة وامتداداتها التي ما تزال مفتوحة. فهناك من يسميها "الحساسية الجديدة"، وآخرون "التجريب" أو "الرواية الجديدة" أو الواقعية الجديدة، أو التجريبية،،[1]. وواضح من خلال هذا التعدد في نعت هذه المرحلة أننا أمام حقبة سردية جديدة سواء على مستوى أساليبها وتقنياتها في الخطاب أو في دلالاتها ومحتوياتها. وهي تختلف اختلافا جذريا عن المرحلة السابقة التي عمرت طويلا لأسباب تاريخية تتصل بطبيعة التحولات التي عرفها المجتمع العربي، منذ عصر النهضة إلى هزيمة 1967، والتي كان الأمل يحذو الجميع لبناء مجتمع عربي مستقل ومتحرر وموحد.

يكتب محمد برادة بصدد هذه الحقبة: "وقد تميزت هذه الفترة الأخيرة (السبعينيات وحتى التسعينيات) بكون معظم روائيي الستينات قد انتظموا في الكتابة وطوروا أشكالهم وموضوعاتهم سواء في مصر أو خارجها. ومنذ الثمانينيات، ظهرت أسماء جديدة شابة من بين النساء والرجال على امتداد الأقطار العربية. وهذا الجيل الجديد يحاول الإضافة والتجديد باتجاه انتهاك الحدود بين الأجناس التعبيرية، وباتجاه توطيد استقلالية النص عن الخطابات الإيديولوجية السائدة. ويحظى التجريب – عند هذا الجيل – باهتمام خاص لأنه يسعى إلى الاستفادة من تقنية السينما والفنون التشكيلية وتوظيف الوثائق والأرشيف داخل

(1) إدوار الخراط، ما وراء الواقع: مقالات في الظاهرة اللاواقعية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1997، ص 135.

التخييل الروائي،،،"[1]. ونجد التجسيد نفسه لأهم الملامح التي عرفتها الرواية العربية الجديدة، بعد نهاية الستينيات وحتى أواخر الثمانينيات، من، جهة، وما بعدها إلى الآن، من جهة ثانية، في الدراسة الهامة التي أنجزها صلاح فضل حول "لذة التجريب الروائي"[2].

5. 2. 2. لقد تميزت هذه المرحلة، بوجه عام، على مستوى الشكل بظهور جيل جديد تربى في أحضان الرواية "المحكمة السرد"، ولكنه محمل بوعي سردي جديد يقوم على رفض "الواقع" العربي وما آل إليه حتى قاد إلى الهزيمة الكبرى للمشروع الذي ظل حلم الجميع. هذا الرفض هو أيضا رفض للرواية التي عملت على تجسيد ذلك الواقع. وأهم مظهر يميز هذه التجربة على صعيد الخطاب الروائي يكمن في الموقف من "**القصة**" ومن طريقة تقديمها. وبسبب تضافر مكونات الخطاب، كان الموقف من "القصة المحكمة البناء" موقفا من الراوي والزمن وصيغ الخطاب وكل تقنيات تقديم القصة من جهة، ومن كل الدلالات التي كانت تحملها أو يسعى السرد المحكم إلى تمثيلها من جهة أخرى. ولما كانت المرحلة السابقة تبنى على عمودية السرد، عملت التجربة الجديدة على "تكسير" هذه العمودية وذلك بإعادة النظر في بناء القصة – العالم، والعمل على تقديمهما بشكل مختلف تماما (السرد المتقطع)، أو اتخذت موقفا من القصة وما تمثله ورفضت القصة تماما (السرد المرسل).

5. 2. 3. لقد تربى الجيل الجديد الذي جاء متموقفا من الرواية السابقة على قيم الوطنية والحلم ببناء مجتمع جديد. إنه جيل الأفكار التحررية والثورية والذي آمن بأفكار قومية أو أممية تتجاوز حدود الوطن وترمي إلى بناء الإنسان العربي الجديد. لكن هزيمة 67 كانت قاصمة الظهر لأنها أبانت هشاشة الحكومات العربية المختلفة كيفما كانت شعاراتها، وأدخلت الجميع في الشعور بالإحباط واليأس لأن كل الأحلام الثورية أضحت بمنأى عن أي تحقيق. إن المجتمع والأشياء لا تسير وفق **منطق** مفترض كالذي كان الإيمان به بالأمس وعملت الرواية ذات السرد المحكم

---

(1) محمد برادة، فضاءات روائية، وزارة الثقافة، الرباط 2003، ص 61.

(2) صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة 2005، ص 11.

على تجسيده. إنه بلا منطق يحكمه أو يحدد توجهه. هذا اللامنطق يكشف عن عالم الزيف وانتهاء اليقينيات والإحساس بالعزلة والاغتراب.

تبين لهذا الجيل أن الرواية الكلاسيكية، المحكمة البناء سواء في الرواية الغربية (القرن التاسع عشر) أو العربية التي أضحت مختزلة في نجيب محفوظ، ليست هي الرواية النموذج. ووجد في الرواية الجديدة التي تبلورت في فرنسا والتي تجد لها امتدادات في روايات أوربية أخرى تشترك معها في تقديم الواقع بطريقة مختلفة ضالتها. فكانت روايات روب غرييه وكلود سيمون وناتالي ساروت،،، وأجواء كافكا الكابوسية المثال الذي يلتقي وهواجس هذا الجيل وآلامه الذي عاين آثار دمار الحرب العالمية الثانية وأجواءها الفظيعة. كما كان للمسرح الطليعي ممثلا في مختلف تياراته العبثية والسوريالية صوره التي تلتقي لدى هذا الجيل وما يحس به من اللاجدوى وعدم الاطمئنان إلى اليقينيات القديمة. ونجد الشيء نفسه في السينما والتشكيل اللذين بدآ يتجاوزان الإطارات التقليدية وهي تنصب على معاناة الإنسان وما تمخضت عنه أجواء ما بعد الحرب الثانية، مع الواقعية الجديدة والسينما السوفياتية... لذلك نجد أن المناخ الفكري العام أدى إلى بروز الوجودية، وتجديد الماركسية، وهيمنة علم النفس التحليلي وظهور التغريب في المسرح، وفجر السؤال عن العالم وصور العبث التي تعتمل فيه...

5. 2. 4. كل هذه المؤشرات المتصلة بما عرفه الواقع والنص من تحولات سيكون له أثره الكبير في بحث الروائيين عن تقنيات وأساليب جديدة في الكتابة تقطع الصلة بما تحقق في المرحلة السابقة. يبدو لنا ذلك بجلاء أولا على صعيد الموقف من القصة ومن طريقة تقديمها ثانيا. إن العنوان الكبير لهذا التحول يتجسد من خلال ما يمكن تسميته بـ "تكسير عمودية السرد".

تتحقق عملية التكسير بطريقين اثنين:

أ. في الأول نكون أمام السرد المتقطع حيث "القصة" أو المادة الحكائية تقدم وفق معمار مختلف عن الخطية. فلا توجد هناك نتائج تتولد عن أسباب: تتوالد الأحداث وتتناسل بشكل يقوم على التشعب، وتتعدد مساراتها دون توجيه محدد. لقد صارت الكتابة الروائية بحثا قلقا عن "معنى" الأشياء والظواهر، وقد

صارت بلا معنى. ومن هنا بدأ يسود مفهوم "المتاهة": عالم يؤدي إلى لا أين، ويصعب على القارئ أن يمسك بخيط السرد.

ب. أما في الطريق الثاني فلا توجد قصة محورية أصلا: أحداث تتداخل مع أحداث أخرى، بحيث لا يبدو أمامنا هناك خيط ينظمها أو يضبط إيقاعها (السرد المرسل). ويلعب الراوي، أو الرواة أدوارا مختلفة في تقديم "شبه القصة" أو مواد حكائية متعددة مع محاولات للتفكير في السرد أو التعليق على "المواد الحكائية" أو تقديمها من خلال التساؤل عنها، ويبدو ذلك في هيمنة صيغة التقرير على السرد. إن العمل الروائي صار بدوره موضوعا للبحث والسؤال (ظهور الميتارواية في الرواية الأمريكية).

يلتقي النمطان معا في اتخاذ موقف من "القصة" المحكمة السرد وبالتالي من الواقع، ولذا نجد السرد يتوازى والعرض (أقوال الشخصيات وخطاباتها). وليس هناك مركز توجيه للخطاب الروائي يمكن الرجوع إليه لإعادة بناء القصة: فالمادة الحكائية تقدم من منظورات ووجهات نظر متعددة ورواة متعددين وفي كل مقطع سردي تقدم عناصر جديدة، وقد لا تكون لها ظاهريا علاقة بما مضى. ينمو الخطاب الروائي بدون سلطة محددة أو توجيه ملموس من قبل صوت سردي ما. لذلك لا يفلح القارئ العادي في الإمساك بتلابيب القصة أو الحكي. ولا يتأتى له ذلك، إذا كانت هناك قصة، أن يستجمع المتقطع والمتناثر من الأحداث إلا بعد الانتهاء من القراءة. في هذا الوقت يمكنه إعادة بناء "القطع" أو الشذرات المتفرقة وإعادة تشكيلها لتقديم عالم يكون "قصة" القارئ، وكل قارئ يمكنه بناء "القصة"، وقد غدت "لا قصة" على طريقته.

نجد في هذا الأسلوب السردي، بنوعيه، الاختلاف واضحا وجذريا مع الأسلوب المحكم الذي نجده في الأسلوب الأول. يبدو لنا ذلك بجلاء، من خلال علاقته بالقارئ: فإذا كان بإمكان القارئ أن يحدس مصائر أبطال الرواية ونهايتها وهو في بدايات الرواية فإن الأمر أعقد بكثير عليه مع السرد المتقطع، وبالأحرى المرسل، إذ يستحيل عليه ذلك البتة. إن الرواية لا تعكس "عالما" متكاملا أو واقعا له منطق يحكمه. إنها تتطور وفق آليات خاصة ومتعالية على أي معيار أو خطاطة سردية جاهزة كالتي يمكن ضبطها بالنسبة للسرد المحكم. إنها بحث متواصل وسؤال

مستمر عن الوجود والأشياء والعلاقات وهي تجري أمامنا من خلال عمل سردي له قسمات مائزة ومختلفة عما ألفناه.

5. 2. 5. انبناء السرد المتقطع على القصة المفككة، والسرد المرسل على اللاقصة نجم عنه على مستوى الزمن تكسير خطيته أو تطوره وفق منطق الزمن كما هو في "الواقع" حيث يقوم على الترتيب ويؤطر بين بداية ونهاية. إن زمن الخطاب لا يوازي زمن القصة: هناك مفارقات زمنية لا حصر لها، وهي تلعب دورا كبيرا في تحطيم صيرورة الأحداث. هذا إذا كانت هناك قصة وأحداث يتولد بعضها عن بعض. أما إذا انتفت القصة فالأمر يزداد صعوبة، ولاسيما مع غياب المؤشرات الزمنية. ونجد كثيرا من النصوص لا توظف هذه المؤشرات التي تقود عملية القراءة، وتفيد القارئ اليقظ حين يريد إعادة بناء القصة. يتكامل تحطيم خطية الزمن مع تكسير عمود السرد ويتولد عنهما معا البعد التعددي الذي يطبع السرد المتقطع والمرسل وعلى كافة المستويات.

استعملنا مفهوم التولد أو التوالد، ونحن نتحدث عن تقنيات تكسير الزمن وعمود السرد والبعد التعددي. بمعنى أن تقنية تتولد عن أخرى، لكن الأصح هو أن كل تقنية تتصل بغيرها وهي حين تتولد عنها تولدها. إن العلاقة وثيقة بين مختلف التقنيات، وكلها ناجم عن كيفية محددة في الكتابة. وتبعا لهذا التدقيق يمكننا تفسير التحطيم(الزمن) والتكسير (السرد) بطابع التعدد الذي يسم الرواية، والذي يبدو لنا في كونها لا تتقدم إلينا من خلال راو مركزي: فالرواة متعددون في الخطاب الجديد، وكل واحد له منظوره الخاص ويضطلع بتقديم أحداث لا يقدمها غيره، أو نجد في بعض الخطابات رواة يشككون في ما قدم من تصورات أو أحداث (الوجوه البيضاء لإلياس خوري، عين الفرس للميلودي شغموم مثلا). بمعنى أن اليقينيات التي كنا نجدها في السرد المحكم باتت هنا موضع السؤال. وبتعدد الرواة والشخصيات نجد أيضا تعددا في اللغات والخطابات وفي صيغ تقديم المادة الحكائية.

لقد صارت الرواية فعلا ملتقى علامات عدة: يتجاور فيها الخطاب الصحفي واليوميات والتاريخ والعجائب والسياسة والأحلام والتداعيات،،، (تجربة صنع الله إبراهيم وإبراهيم نصر الله ومؤنس الرزاز،،،) وتلتقي فيها أحيانا لغة الخبر بالشعر إلى جانب اللغات الخاصة والتصوف والأرقام وحساب الجمل (إميل حبيبي،

الغيطاني، رجاء عالم،،،). كل هذا التعدد يشي بامتلاء الروائي بما يزخر به العالم من حوله والذي يحاول الإمساك به وهو يمتلئ بكل هذه الأشياء في تناقضها وتضامها واشتغالها العام. وحين نربط كل ذلك بالواقع العربي في تعقد بنياته وتراكبها نعاين بجلاء أن الروائي صار له دور آخر ووظيفة مغايرة. إنه يخلخل العالم ليحاول من خلال ذلك البحث عما يثوي وراء ظواهره.

تختلف التجربة الجديدة بنمطيها عن نظيرتها الأولى بأنها بحث دائب عن المعنى، عكس الروائي السابق الذي كان يرمي إلى إبراز هذا المعنى، ولذلك نعاين التوتر واضحا في هذه التجربة بالقياس إلى نظيرتها السابقة التي كان الروائي فيها مطمئنا إلى قناعات وتصورات يرمي إلى إشراك القارئ معها في اعتناقها. تقدم رضوى عاشور أطروحة حول التاريخ في الرواية تقارن فيها بين نجيب محفوظ وإبراهيم أصلان أحد ممثلي السرد المتقطع: "إن العلاقة بالتاريخ في حالة محفوظ علاقة تتسم بقدر من الثقة والاطمئنان، مصدرها الشعور بأن الأرضية التي يتحرك عليها راسخة والمتغير فيها محكوم ومعلوم، وسنة من سنن الوجود الإنساني ، وهي في حالة أصلان على العكس من ذلك، إذ هي علاقة إشكالية مرتبكة تفتقد المنطق وتفرض الوحدة والاغتراب، وتدعو إلى الشك والتساؤل"[(1)]. تلخص هذه القولة الفرق الواضح بين التجربتين القديمة والجديدة. وما التعدد الذي أومأنا إليه سوى مظهر واحد من مظاهر هذه العلاقة الإشكالية بين الروائي والعالم الذي يعيش فيه، والذي يسعى إلى التعبير عنه سرديا بطريقة مختلفة.

5. 2. 6. يلتقي عدد كبير من النصوص الروائية العربية التي ظهرت بعد هزيمة 1967 وهي محملة بهذه التقنيات التي تنزاح عن "العمودية" التي رأيناها مع السرد المحكم. وصارت كل رواية في حد ذاتها تجربة سردية خاصة لا علاقة لها بغيرها من التجارب إلا في السمات العامة التي حاولنا تشكيلها. والسبب في ذلك يعود إلى غياب "نمطية" خاصة. لقد فتحت الرواية في هذه الحقبة احتمالات شتى للإبداع والتخييل، وبذلك صار كل روائي ينوع على هذه التقنيات ويضيف إليها ما يساير رؤيته للموضوعات التي يعالجها، سواء انطلقت من مواد حكائية تستقي مكوناتها من الواقع اليومي أو من التاريخ العربي. وساهمت عملية تفكيك القصة المحورية

(1) رضوى عاشور، في النقد التطبيقي، المركز الثقافي العربي، 2001، ص 39.

(السرد المتقطع) أو الاشتغال بالمحكيات المتعددة (السرد المرسل) في تحرير الروائي من الخضوع لقوانين النوع. فصارت الرواية بذلك، ليس فقط ملتقى علامات، لكن أيضا أنواع شتى.

لقد سبق لي أن وقفت في "القراءة والتجربة"[1] على خصوبة النصوص المغربية التي تسير في هذا الاتجاه، ونفس الشيء في تحليل الخطاب الروائي وانفتاح النص الروائي مع بعض النصوص العربية حيث يتبدى لي أن السمات العامة التي حاولنا الإشارة إلى بعضها مشتركة بين كل الكتاب في المغرب والمشرق، وأن الروائيين لا يزالون يراكمون تجارهم في هذا الاتجاه (المتقطع) أو ذاك (المرسل). تحرر الروائي من مسبقات، وصارت الرواية تجربة بحث قلق ومأساوي. وكل التقنيات الموظفة تصب بشكل أو بآخر في هذا المجرى.

انفتح النص الروائي العربي على التجريب والبحث، حتى صار ذلك بلا حدود. وصارت كل رواية، وهي تسير في الاتجاه نفسه، وكأنها "تجربة" قائمة بذاتها، لا صلة لها بغيرها إلا في القسمات المشتركة التي أومأنا إليها. لذلك لا يمكن للرواية إلا أن تدفع ثمن هذا البحث الدائب واللامحدود عن الشكل والمعنى، وخصوصا في علاقتها بالمتلقي. إنها ترمي إلى التعامل مع القارئ الفعال الذي يتجاوز صورة القارئ الذي كان يكتب له مع الرواية التاريخية أو الرومانسية أو الواقعية. لكن من أين يمكن إحضار هذا القارئ؟ وهل يمكن بالفعل خلق قارئ جديد؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال "المتولد" عن توظيف تقنيات وأساليب جديدة في الكتابة الروائية، يمكننا تقديم بعض العلامات الممثلة لهذا الاتجاه بصورة اعتباطية، لأنه يستحيل ذكر كل الروائيين الذين ساهموا في هذا الاتجاه. وذكر أسماء محددة لا يقلل من قيمة من لم نذكر أسماءهم لأننا، كما سبق الذكر، صار كل روائي عربي يقدم تجربة خاصة تلتقي مع الاتجاه العام الذي يسير فيه الخطاب الروائي العربي الجديد، لكن لكل واحد صيرورته المتفردة: إدوار الخراط، صنع الله إبراهيم، جمال الغيطاني، يوسف القعيد، إبراهيم أصلان، محمد البساطي، خيري شلبي، عبده جبير، الجيزاوي، حسن مطلك، غائب طعمة فرمان، سليم بركات،

---

(1) سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء 1985.

حيدر حيدر، هاني الراهب، وليد إخلاصي، نبيل سليمان، إلياس خوري، تيسير سبول، غالب هلسا، إلياس فركوح، مؤنس الرزاز، إميل حبيبي، فهد إسماعيل، ليلى العثمان، طالب الرفاعي، فوزية رشيد، عبده خال، يوسف المحميد، الدميني، حبيب عبد الرب سروري،،، أحمد الفقيه، فرج الحوار، إبراهيم درغوثي الحبيب السالمي، الطاهر وطار، واسيني الأعرج، محمد برادة، أحمد المديني، عز الدين التازي، الميلودي شغموم،،، ويمثل جيل الشباب من الروائيين امتدادا لهذه العلامات وغيرها في مسار الرواية العربية الجديدة.

يختلف هؤلاء الروائيون بحسب نصوصهم وأزمنة كتابتها، وتباين تجاربهم الذاتية نفسها. كما أنهم يختلفون تبعا لموقفهم من القصة أو طريقة تقديمها، أو الاتجاه الذي يمكن أن يمثلوه داخل هذه التجربة العامة. ومن الروائيين الذين أبدعوا في التسعينيات نجد عددا كبيرا منهم وهم يتوزعون على كل العالم العربي حتى الأقطار التي تأخر فيها ظهور الرواية، وتكونت هذه الأجيال ليس على رصيد الرواية ذات السرد المحكم، ولكن على ما أنجزه روائيو السرد المتقطع. وأغلب هؤلاء يسيرون على المنوال عينه، مع تنويعات عديدة، أهمها عدم الاشتغال على قصة محورية، وإنما على محكيات متعددة.

5. 2. 7. تحققت هذه التقنيات في الرواية العربية الجديدة بناء على ما تحقق على مستوى الواقع الذي أومأنا إلى بعض ما آل إليه بعد الهزيمة أولا وإلى التحولات التي وقعت بعد حرب الخليج واحتلال العراق والتمزق الذي عرفته القضية الفلسطينية بعد اتفاقية أوسلو، وإلى النص العام الذي تشكلت في نطاقه هذه التجربة. فإذا كان نجيب محفوظ على سبيل المثال يكتب رواياته بالتوازي مع أغاني أم كلثوم، ومسرح الحكيم، فإن الجيل الذي أتى بعده يكتب في نطاق أغاني شيخ إمام ومارسيل خليفة وناس الغيوان في مرحلة، وفي نطاق التحول الذي طرأ على الوسائط التي تطورت بسرعة مع ظهور القنوات الفضائية والوسائط المتعددة وما صاحبها من تغيرات على مستوى الإنتاج والتلقي.

يمكننا أن نلاحظ الشيء نفسه على مستويات عدة تمس مختلف الفنون والعلوم الإنسانية والسياسية. لقد تغير المناخ العام، وغدا من الضروري تجاوز الرؤيات القديمة. فالقمع مسلط على الرقاب، والنفاق الاجتماعي بلغ مداه،

والتجزئة على الصعيد القومي لا تزداد إلا استفحالا، ومشاكل التحدي لا تزداد إلا تفاقما..

كل الأحلام واليقينيات سقطت أمام واقع لا يزداد إلا مرارة. وجاءت الرواية العربية بتوظيفها التقنيات الجديدة لتجسد هذه الرؤية لدى كتاب معينين لأن هناك روائيين آخرين ظلوا يكتبون على النحو القديم. ويبين لنا هذا ما سبق لنا أن وقفنا عنده بصدد إجرائية هذا التحقيب: فالتجارب تتجاور، لكن لكل منها طابعها، وقراءها، وهيمنتها في حقبة أو أخرى. وتتصل هذه التقنيات اتصالا وثيقا بالموضوعات والثيمات المعالجة في هذا الخطاب. إنها تدور بطريقة أو بأخرى في فلك "السياسي" كرؤية، وليس كممارسة (غياب المثقف العضوي)، وقد اتخذ لبوسا متعدد الوجوه والمظاهر والأساليب يبدأ من التقرير والتسجيل إلى السخرية والتهكم، وعلى مستوى التعبير يذهب من الوصف والتعليق والنقد إلى الشجب والاستنكار.

بكل هذه المواصفات اتخذت الرواية موقعها الرائد على صعيد الإبداع. لقد صار خطاب التعدد الذي لا يستند إلى مرجعية محددة، وعلى أي مستوى من المستويات هو السائد. وصار البحث عن صيغ جديدة ومختلفة للتعبير السردي هو السمة المهيمنة. لذلك كانت الرواية إدانة للواقع أكثر منها تمثيلا لتصور ما عنه: غياب النموذج.

تميزت الرواية، إذن، بتجديدها المتواتر على مستوى الخطاب، ورغم صعوبات التعامل مع بعض إنجازاتها من لدن بعض القراء الذين ظلوا متأثرين بالخطاطة البسيطة للرواية، فإنها نجحت إلى حد كبير في خلق قارئ جديد يتقاسم مع كتابها الواقع نفسه، والنص الروائي والثقافي العام. وهذا القارئ هو رهان الرواية في مغامرتها المفتوحة على التجديد. فهل تستطيع الرواية المتجددة الحفاظ على الرهان؟ التجديد المتواصل على مستوى الشكل عن طريق انتهاج أساليب جديدة أم سيكون مآلها مآل الشعر، وقد تحول بدوره من القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعيلة فقصيدة النثر؟ وإلى جانب ذلك الانخراط الدائم في أتون واقع ساخن؟

6. على سبيل التركيب:

تطورت الرواية العربية من حيث أساليبها وأشكالها وحققت في تاريخها القصير أشياء هامة، وهي مرشحة لأن تتطور أكثر إذا تطور الوعي بها، وانتقلت لتصبح إبداعا فنيا يتجاوز الأدب "الرفيع" إلى الأدب "العام" الذي تتعامل معه أغلب شرائح المجتمع العربي، ويقبلون على التعامل معها، في الحياة اليومية، ما دامت قادرة على التفاعل مع الوسائط الجديدة. هذا هو رهان الرواية العربية الأكبر. وتطور هذا الوعي يتصل بتطور تحليل الرواية وقراءتها.

لقد اغتنت التجربة الروائية العربية لأنها تفاعلت تفاعلا إيجابيا مع التراث السردي العربي، تفاعلها مع الرواية الغربية وهي مضطرة لتنفتح على تنوع التجارب السردية العالمية لكي تنجح في تحقيق تراكمات تؤهلها للانتقال إلى الرهان المطلوب. أما إذا اكتفت بما هو متيسر؟ و لم يتطور النقد المواكب لها، فإنها لا شك ستعرف مصيرا آخر.

إن العالم الذي نعيش فيه حاليا يعرف بسبب ما تم تحقيقه على مستوى أدوات التواصل والاتصال والمعلوميات تطورات مذهلة، وبدون وعي الروائي والناقد معا بما تتيحه هذه الإمكانات من وسائل لتطوير الأساليب والتقنيات في الكتابة والتعبير لا يمكن إلا أن يسود التكرار والاجترار، وتسود المحاكاة بدل الإبداع.

إذا أردنا إعادة صياغة التطور الذي عرفته الرواية العربية، في صيرورتها، من حيث أساليبها، سنجدها، بشكل أو بآخر، قد سارت في الصيرورة نفسها التي قطعتها نظيرتها الغربية والعالمية، ولكن بكيفية مختلفة.

لقد مرت الرواية الغربية في تقديري، أسلوبيا (كما وضحنا ذلك)، من المراحل التالية:

أ. مرحلة **الرواية** (Roman -Novel - fiction): من تاريخ نشأتها إلى نهاية الحرب الثانية.

ب. مرحلة **اللارواية** أو الرواية الجديدة (Nouveau Roman- Non Roman): وهي تمتد من ما بعد الحرب الثانية إلى أواخر السبعينيات، وخاصة في الرواية الفرنسية.

ج. مرحلة **الميتارواية**: (Metafiction): في السبعينيات وحتى التسعينيات، وخاصة في الرواية الأمريكية.

د. مرحلة **الرواية المترابطة:** (Hyperfiction). منذ أواسط الثمانينيات، وخاصة في أمريكا.

في الانتقال من مرحلة إلى أخرى، كانت الرواية الغربية والعالمية، تتطور وفق ضرورات يمليها واقع التحولات الكبرى التي كانت تقع على مستوى الواقع والنص والوسائط. فكان خط التطور طبيعيا ومساره متحولا. وفي كل مرحلة تظهر تقنيات وأساليب مختلفة. لذلك ارتبطت "الرواية"، حسب تصورنا، بالقصة المحكمة البناء، واللارواية بالسرد المتقطع، والميتارواية بما أسميناه بالسرد المرسل. أما الرواية المترابطة، فجاءت لتنصهر في بوتقة الوسائط المتعددة والمترابطة، ويتم إنتاجها وفق تقنيات النص المترابط (Hypertexte) مستثمرة، بدورها، كل التقنيات التي وظفت في تاريخ السرد.

لهذا السبب أدمجنا السرد المتقطع مع المرسل في تصنيفنا لأساليب الرواية العربية لأننا لم ننتج الميتارواية، بالصورة التي تحققت في الرواية الأمريكية خاصة، وبقيت البنيات الميتاروائية جزءا أساسيا من الرواية العربية الجديدة أو التجريبية. أما الرواية المترابطة التي هي وليدة العصر الرقمي، فإننا لم نقتحمها بعد لأن تواصل الأجيال التي انخرطت في التجريب الروائي منذ أواخر الستينيات وجدت نفسها غير قادرة على الإقدام على "تجريب جديد"، وهي لا تزال "تجرب" في نطاق التجريب "القديم". لذلك فإن الجيل الجديد، جيل القصة القصيرة جدا، هو المؤهل، في تقديري، لإتمام مسيرة تجديد أساليب الرواية العربية والسرد العربي، بصفة عامة، إذا ما تمكن من تجاوز "عقدة" الوسائط. فهل يتحقق ذلك؟ هذا هو الرهان.

الفصل الخامس

الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد

1. تقديم:

1. 1. من الرواية إلى اللارواية:

ارتبط مفهوم الرواية الجيدة، في التقليد الروائي الكلاسيكي، بالقصة الجيدة. إن عالم القصة، بجزئياته وتفاصيله وبقدرة الروائي على إعطائه منطقا متكاملا يرتهن إلى خصوبة الوصف ودينامية السرد والسيكولوجية العميقة للشخصيات،،، كل ذلك يشكل المرمى البعيد الذي يهدف إليه الروائي لتحقيق الإيهام بالواقع. لذلك كانت الرواية، حسب هذا التقليد، كما يلاحظ روب غرييه، عبارة عن **"قصة"** قبل أي شيء آخر. والروائي الجيد، في اعتقاد معظم المهتمين، وحتى النقاد، هو الذي يعرف كيف **"يحكي قصة"**[1].

إن القدرة على حكي القصة، هو ما اعتبرناه داخلا في "السرد المحكم"، عندما تحدثنا عن أساليب الرواية العربية في الفصل السابق. ساد هذا الاعتقاد منذ أمد بعيد. وهو يتجلى بين الفينة والأخرى في العديد من الكتابات الروائية حتى يومنا هذا. ويجد من ينتصر له ويدافع عنه. لكن هذا التصور الذي "يتبنين" في إطار النوع الروائي، وغدا أحد مميزاته البنيوية والطبيعية سيتم الشروع في محاولة تجاوزه منذ أواخر القرن الماضي (القرن التاسع عشر)، وبدايات القرن العشرين.

كان ذلك مع محاولات الرمزيين الأوائل الذين سعوا إلى تقديم فهم جديد للرواية. يرى "ألبيريس" أن القصة **"المحكمة البناء"** بدأت توضع موضع الاتهام "في الفترة نفسها التي بلغت فيها الكمال في السرد والوصف والتحليل: فقد كان الرمزيون يزدرونها، وراح الذين أعقبوهم، وكانوا غالبا رمزيين قدامى كـ "أندري جيد" يبحثون عن شكل يكون نقيضا **للرواية** حيث يتحطم المنطق الذي يفرضه الراوي على المادة الروائية"[2].

---

(1) Alain Robbe-Grillet: pour un nouveau roman, Gallimard, 1963, p. 34.

(2) ر. م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت 1967، ص 112.

لكن هذه المحاولات التي جاءت لتنقض التصور التقليدي للرواية "المحكمة البناء"، والتي كانت "النموذج نفسه للسرد الناجح كليا، والمسيطر على ذاته"[1]، لم تنجح كلية في خلخلة ذلك البناء أو زعزعته. لكن دورها الأساسي يتلخص في كونها وعت قضية بنيوية في التقليد الروائي، وحاولت التنويع عليها، بإدخال عناصر جديدة، أو إضافة بنيات جديدة تبين بجلاء ما سيؤول إليه الإبداع الروائي، وبالأخص مع كتاب سيظل أثرهم الفني ملهما ومخصبا لمختلف التجارب الروائية التالية، وخصوصا مع أمثال هنري جيمس ومارسيل بروست وجوزيف كونراد وتوماس مان وسواهم.

يتعرض هذا التقليد للنقض والنقد معا، سواء على مستوى القراءة أو التجربة منذ أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات، على يد الروائيين الجدد. حاول هؤلاء وضع التجربة الروائية موضع قراءة. ومن خلال ذلك قدموا تجربة وقراءة جديدتين. تكمن هذه الجدة في معاودة طرح قضايا الإبداع الروائي في ضوء مساجلة التقليد الواقعي الاشتراكي الذي جاء ليسحب البساط من تحت أقدام التقليد الروائي الواقعي البورجوازي ومختلف امتداداته والتنويعات التي تمت على هديه. ومن خلال ذلك كانت القراءة الجديدة عند الروائيين الجدد - الذين زاوجوا بين التنظير والممارسة في الغالب - تركز في نقدها على تجربة روائية بكاملها، رغم التنويعات والتحويرات التي طرأت عليها في سياق تطور الرواية والمجتمع الغربيين معا.

سجل الروائيون تصورهم من خلال انتقادهم للفهم التقليدي، على مستوى الوعي والممارسة للقصة والشخصيات والزمان، والالتزام وما شابه هذا من القضايا الفنية والفكرية. كان التقليد الروائي من خلال عالمه الإبداعي يسعى لإعطاء منطق للأشياء والعالم. ويتبدى ذلك من خلال القصة المحكية وفضائها وزمانها وشخصياتها وحالاتها النفسية والاجتماعية. لذلك كان الروائي الجيد هو الذي ينجح في حكي قصة جيدة. ومعنى ذلك على المستوى الجمالي والثقافي تقديم عالم متكامل يجد منطقيته في مرجعيته للعالم الخارجي.

يقول ألان روب غرييه منتقدا الرواية التقليدية: "ساد الاعتقاد أننا وصلنا إلى أقصى مدى، بإعطائنا معنى للعالم. وكل فن الرواية، خصوصا، بدا مكرسا لهذه

(1) المرجع نفسه، ص 113.

المهمة. لكن ذلك لم يكن إلا تبسيطا وهميا، إذ بدل أن نجد هـــذا العـــالم أكثـــر وضوحا وقربا منا، وجدناه، يفقد، شيئا فشيئا، أي إشارة للحياة"[1]. إن إضـــفاء المعنى والمنطق الخارجي كان هم التقليد الروائي من خلال اعتبار حكـــي القصـــة المحكمة البناء من الأولويات المركزية التي ينصب عليها عمل الروائي.

وليس معنى هذا أن الروائيين الجدد لم يقدموا لنا قصصا وحبكـــات. إنهـــم حافظوا عليها إلى حد بعيد، لكن بطريقة كتابية تختلف جذريا عن الرواية التقليدية. سعى الروائي الجيد إلى تكسير وحدة القصة، وتفكيكها، وإلى تكسير لغة الحكـــي وتشذير بنيات العالم الروائي. إن الأساسي عنده إبراز لا منطـــق العـــالم ومعنـــاه الخارجي. "وبما أن حضور العالم قبل كل شيء يكمن في واقعيته، فالمهم الآن إقامة أدب يضع هذا في الاعتبار"[2]. أما محاولة الانطلاق من إعطاء معنى للعـــالم، فـــلا يمكن أن تكون إلا خارجية وتقليدية.

1. 2. الميتارواية:

خلال العقدين الأخيرين (من القرن العشرين) ظهـــر في التجربـــة الروائيـــة الأنجلو - أمريكية اتجاه ارتبط بـــ "الحداثة" التي أرسيت أهم دعائمها في الروايـــة الجديدة. وعرف هذا الاتجاه عند الدارسين والنقاد بـــ "تيار ما بعد الحداثة". ويبرز من خلال أعمال روائيين مثل:جون بارث وب. س. جونسون ورايموند فيـــدرمان وسواهم.

إن روايات هؤلاء الكتاب تتجلى في كونها تقدم فهما جديدا ومختلفـــا عـــن طرائق إنتاج الخطاب الروائي، سواء على مستوى القصة أو الخطاب. لكن أهم سمة يتميز بها، وهي التي تهمنا هنا لصلتها بموضوعنا، هي أن الإنتاج الروائي يتم مرتبطا **بالوعي به.** والمقصود بذلك، كما تحدد ذلـــك "بـــاتريس وُوو"، أن الحـــد الأدنى المشترك بين هؤلاء الروائيين يكمن في كون الكاتب "في الوقت الذي يبدع عالمـــا متخيلا، يقدم إفادات وتصريحات حول إبداع ذلك العالم المتخيل"[3]. إن المسارين

---

(1) روب غرييه، المرجع السابق ص 25.

(2) المرجع نفسه، ص 25.

(3) Patricia WAUGH, Metafiction, The Theory and Practice of self-conscious fiction, Methuen: London and Yew-York, 1984, pp. 6-68-69.

معا في تآزرهما، ضمن الإبداع الروائي، يكسران التمييز القائم بين "الإبداع" و"النقد".

إن هذه السمة تهيمن في كتابات جيل من الروائيين يستشعر أكثر من غيره فداحة أزمة المجتمع. **فالعصر يتسم بعدم الاطمئنان وعدم الاستقرار والأمن والشك في كل شيء.** تأتي الرواية مع هؤلاء لتعكس روح هذا العصر من خلال روح جديدة. وذلك عن طريق تكسير القيم والرؤى التقليدية التي ظلت الرواية التقليدية تحملها وتدافع عنها. لذلك كانت الثورة على القيم الروائية السائدة ثورة على العصر أيضا. تذهب باتريسيا ووو إلى تسمية الرواية التي تحمل هذه الخاصية بـ "الميتارواية" (metafiction). وفي دراستها التي خصصتها لهذا النوع تقوم بتحليل متن روائي هائل من جوانب متعددة، ليست الخاصية التي أومأنا إليها إلا المحور الأساس[1].

تمتاز "الميتارواية" بكونها تتم من خلال الوعي الذاتي الذي ينطلق منه الكاتب في إنتاجه الروائي. وعبر هذا الوعي يُمارس الحكي كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتم على الحكي نفسه: أي أن الروائي لم يبق ذلك الذي ينتج "**قصة محكمة البناء**"، ولكنه أيضا، من خلاله إنتاجه إياها ينتج وعيا نقديا يمارسه عليها أو على الحكي بصفة عامة.

تتطور الرواية من القصة "الجيدة" إلى تكسير القصة إلى إنتاج مزدوج يدمج فيه إبداع القصة بنقدها: ننتقل من "**الرواية**" إلى "**الميتارواية**" مرورا بالرواية الجديدة أو"اللارواية". وخلال هذه الصيرورة تحقق الرواية بحثها الدائم والمتواصل عما يحقق "نوعيتها" كخطاب أدبي دائم الانفتاح والتحول والتجدد في مواجهة التحولات التي يزخر بها العالم المعاصر.

2. الروائي والميتاروائي:

2. 1. لم تعش الرواية العربية الجديدة بمنأى عن تحولات المجتمع العربي، أوعن التحولات الفنية التي يعرفها تطور الكتابة الروائية. إنها منذ أواخر الستينيات وهي "تتبنين" نوعا أدبيا طليعيا يغتني دائما بالأسماء الجديدة والتجارب الحية، وفي

---

(1) المرجع نفسه. تتناول هذه الدراسة تعريفا بالميتارواية وعلاقتها بالحداثة وما بعدها، وعلاقتها بالمعارضة والأشكال الشفوية والواقع واللغة.

مختلف البلاد العربية. وهذا الوضع جعلنا أمام وجود ظواهر وتجـــارب متميـــزة لا يزال النقد الروائي عندنا عاجزا عن الكشف عن بنياتها وتفسير أبعادها. ولعل البعد "**الميتاروائي**" واحد من تلك الأبعاد التي بدأت الرواية العربية الجديدة توظفها. لكن النقد لم يعرها كبير اهتمام، إلى جانب أبعاد أخرى لافتة للانتباه سواء على مستوى الكتابة أو الأسلوب أو اللغة أو الصياغة الفنية،،،

نريد في هذه الدراسة أن نحلل هذه الظاهرة من خلال التركيز علـــى المـــتن الروائي الجديد في المغرب. لقد سبق لي في دراسة سابقة، حول الخطاب الروائـــي الجديد بالمغرب، أن وقفت عند هذه الظاهرة، من خلال ما كنت قد أسميته آنذاك بـــ "**تداخل الخطابات**" أو"**حضور بنية الخطاب النقدي**" في الرواية، على وجـــه خاص[1]. ولما كانت تلك الدراسة قد نشرت سنة 1985، فإن السنوات التي تلتها إلى الآن تميزت بظهور روايات عديدة توظف الظاهرة نفسها، الشيء الذي دفعني إلى ترهين البحث في ما أسميه الآن بـــ "الميتاروائي" مواكبة للدراســـات النقديـــة الأجنبية التي وظفت هذا المفهوم لرصد تلك الظاهرة، من جهة، ولمواكبة الروايات التي تتميز باستعماله، تجديدا للبحث وتعميقا له من جهة ثانية، ورصـــدا لتطـــور واستخدام البنيات الجديدة في الرواية العربية والمغربية من جهة ثالثة. هذا علمـــا أن ظاهرة توظيف الميتاروائي ليست خاصة بالرواية المغربية، إذ نجـــد العديـــد مـــن الروائيين العرب يستعملونها أيضا. وستتاح لنا فرصة إعطاء بعض النماذج منها.

2. 2. إذا كان البعد "الروائي" كامنا في البنيات الخطابية والسردية من خلال تشكلها حول مادة الحكي (القصة) وطرائق تقديمها (الخطاب)؛ ويتمحور البحـــث في "**روائية**" الرواية أو **سرديتها** على العالم الداخلي للخطاب، فإن "الميتـــاروائي" يكمن في وجود بنيات نصية "**طارئة**" على "الرواية" بتوظيف أحد أشكال التفاعل النصي[2]. وحضور هذه البنيات النصية يسم النص الروائي بسمات خاصة. ولمـــا

---

(1) سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء 1985، ص 295-296.

(2) سألني أحد القراء الكرام، وهو باحث من تونس، في إحدى زياراتي إليها، عن معنـــى كلمـــة "طارئة". وكنت عاجزا وقتها عن إجابته، لتباعد المسافة بيني وبين هـــذه الدراســـة. وحـــين أعدت النظر فيها لتضمينها هذا الكتاب، تبين لي أن المقصود الذي أردته بها، أن تلك البنيات ليست جزءا من البنية الحكائية، وأن الكاتب أدرجها لمقاصد نقدية. وأنه يمكـــن أن يوظـــف غيرها. ومعنى طارئة، هنا، تمثيل لتصور نقدي.

كانت أشكال التفاعل النصي متعددة، فإن "الميتاروائي" يرتبط إجمالا بـ "الميتانص" ارتباط الخاص بالعام. وتبعا لهذا التصور يغدو "الميتانص" شاملا لكل ما هو متصل بالبنيات النصية "الطارئة" (والطارئ ما يأتي ليكون "مشوشا" على ما هو "رئيسي") التي تأخذ شكلا نقديا مع البنيات النصية البنيوية الرئيسية. ويصبح "الميتاروائي" مقتصرا على البنيات نفسها والتي تتصل بما هو "سردي" أو "حكائي"، أو "روائي".

وفق هذا التحديد نعتبر "الميتاروائي" بنية نصية خاصة داخل النص الروائي لها موقعها الخاص في بناء النص، ولها صوتها السردي (النقدي) المميز. أي أن له ملفوظه الخاص وطبيعته الخاصة، وكذلك وظيفته الخاصة، كل ذلك في صلته بما هو روائي في النص وعلى كافة الأصعدة والمستويات. وفي رصدنا للميتاروائي نرمي إلى الكشف عن آليات اشتغاله وطبيعته وأسباب توظيفه في الرواية، ودوره في إعطاء النص الروائي أبعادا جديدة تجعله يعطي الرواية طابعا خاصا لا نجده في الرواية التقليدية...

لإنجاز هذا العمل سنتخذ الروايات التالية متنا للبحث في الميتاروائي: الأبله والمنسية وياسمين[1] ورحيل البحر[2] ووردة للوقت المغربي[3] ولعبة النسيان[4] ودليل العنفوان[5] وعين الفرس[6]. إن الروايات الثلاث الأولى سبق لي أن حللتها باعتبارها روايات جديدة أوجدت في تاريخ الرواية المغربية، القصيرة العمر، مسارا جديدا. وتأتي الروايات الثلاث الأخرى، وأخريات غيرها لتسير في المجرى المتحول نفسه، والذي هو جزء من مجرى الرواية العربية الجديدة بوجه عام.

2. 3. يتجسد الميتاروائي في المتن الذي نحدد من خلال شكلين أساسيين: في الأول يأتي على شكل بنيات نصية صغرى ترتبط بإحدى البنيات النصية الأساسية

---

(1) الأبله والمنسية وياسمين، الميلودي شغموم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1982.

(2) رحيل البحر، محمد عز الدين التازي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1983.

(3) وردة للوقت المغربي، أحمد المديني، دار الكلمة، بيروت، ط 2، 1983.

(4) لعبة النسيان، محمد برادة، دار الأمان، الرباط 1986.

(5) دليل العنفوان، عبد القادر الشاوي، منشورات الفنك، الدار البيضاء 1989.

(6) عين الفرس، الميلودي شغموم، دار الأمان، الرباط 1988.

وتقيم معها علاقة خاصة أينما وجدت تلك البنية الأساسية في النص. وفي الشكل الثاني يأخذ الميتاروائي شكل بنية نصية كبرى لها شبه استقلال عن بنية نصية أصلية، وإن كان تعلقها بها خاصا ومتميزا عن الأولى في الشكل الأول. نسمي الأول "الميتاروائي الخاص"، تمييزا له عن الشكل الثاني "الميتاروائي العام" بناء على مقتضيات يمليها التحليل. نجد الميتاروائي الخاص في الروايات الثلاث الأولى، والعام في الروايات الثلاث الثانية.

3. الميتاروائي الخاص:

3. 1. في هذا الشكل يحضر الميتاروائي على صورة بنيات نصية تحتل حيزا في فضاء النص كلما وجدت بنية نصية أصلية تتعلق بأحد الجوانب التالية: الحكي التقليدي أو الواقع أو الواقعية. وتبرز هذه الجوانب في مجرى الحكي على إثر أقوال يرسلها أحد الأصوات السردية وهو يضطلع بدوره كراو أو مبئر. كما أنها تبرز بناء على ما يتبلور من خلال السرد من أفعال تجسد رؤيات أو تصورات إزاء الواقع أو الواقعية عبر أفعال بعض الشخصيات أو أقوال بعض الرواة. وبهذا تكون البنيات النصية الأصلية المتعلقة بأحد الجوانب الثلاثة مترابطة فيها بينها من خلال أقوال الراوي أو أفعال الشخصيات وأقوالها، أو أفعال الراوي عندما يكون شخصية من الشخصيات. وفي مختلف هذه الحالات تكون تلك الأقوال والأفعال متصلة اتصالا وثيقا "بالروائي". ويأتي الميتاروائي الخاص باعتباره بنية نصية طارئة و"دخيلة "لإنجاز فعل كلامي "براني"، على كلام أو فعل يتصل بالحكي الداخلي. وغالبا ما يتكلف بإنجاز هذا الميتارائي الناظم الخارجي كصوت سردي "براني". إن "برانيته" تتجسد من خلال مستويين اثنين:

أ - الصوت السردي: فهو غير مشارك في القصة ولا في أحداثها.

ب -المحتوى السردي: لا يساهم في تطوير عالم القصة وإغناء محتواها.

ومن خلال هذين المستويين معا يتأكد أمام أعيننا الدور الذي اتخذه الميتاروائي كبنية نصية "طارئة" و"دخيلة" و"برانية". فهو يأتي ليشوش على الحكي وبالتالي على متلقيه من جهة. كما أنه يأتي لـ "نقض" أو" نقد" البنية النصية الأصلية أو المتصلة بعالم القصة المحكية. وسنحاول الآن معاينة كيفية اشتغاله في علاقته

بالروائي، من حيث حضوره- تركيبيا، ونحويا - على هامش الأقوال (الراوي - الشخصية) والأفعال (الشخصية - الراوي) على صعيد الحكي التقليدي والواقع والواقعية من جهة، ومن حيث دلالته التي يسعى إلى تحقيقها من جهة ثانية.

3. 2. الحكي التقليدي:

كل النصوص التي اخترناها تتضافر في جعل إحدى مهمات "الميتاروائي الخاص" موجهة لتقويض الحكي التقليدي كبنية ووظيفة. والمقصود بالحكي التقليدي هنا الشكل السردي المتداول والشائع في تقديم مادة الحكي كتابيا كان هذا التقديم أو شفهيا.

يقول الناظم الخارجي الذي يحتل موقع المروي له في الفصلين الأول والثاني من رواية "الأبله والمنسية وياسمين"، وهو يستمع إلى حكي الجدة مقاطعا الراوي:

"أعرف أن كل رواياتك صحيحة وأن السند لا يرقى إليه أدنى شك، فاختصري سلسلة الرواة، ولا داعي لربطها بأمنا حواء فهي على الأقل منها براء" (ص 9).

وكلما استمرت الجدة (الراوي) في الحكي يقاطعها معلقا بمثل هذا الكلام:

"استغفري الله يا جدتي، كيف عرفت أن ما تحكينه، أقصد ما ستحكينه وجد في كل زمان ومكان" (ص 9).

وبصدد حكي الجد، يقول المروي له نفسه، وبعد انتهاء حكيه:

"وخرجت وأنا أتساءل إن كان حقا هو المتسول، أم أنه ككثير من الخاملين والوصوليين في تاريخنا الحديث يحاول بدوره أن يزور التاريخ ليستفيد منه في كسب بعض الامتيازات..." (ص 93).

يتبين لنا من خلال هذه البنيات النصية التي أوردنا أنها تتقيد بصوت المروي له(الطالب). ويأتي صوته السردي - كما نلاحظ - في بعده الميتاروائي مرتبطا بسرد الراوي (الجدة- الجد)، على شكل تقديم الحكي، أو أنه يتدخل أثناءه مقاطعا، أو على شكل تعليق عليه بعد انتهائه. وفي جميع هذه الحالات الثلاث يأتي على "هامش" الحكي ليشوش عليه، أو يسخر منه أو يتخذ منه موقفا نقديا. إن خطاب المروي له "ميتاروائي" من حيث كونه يسهم في جعلنا - كمتلقين -

نكون فكرة عن القصة (الروائي)، من وجهة نظر الصوت السردي الــذي ينجــز الميتاروائي. وهذا ما يجعلنا نرى في أن حكي الجدة والجد تقليــدي مــن خــلال: "السند" باعتباره عنصرا أساسيا في الحكي التقليدي يضطلع بمهمة إعطاء بعد واقعي وحقيقي لما يحكى من جهة. ونجد ذلك أيضا في "التعميم" الزماني والمكــاني، مــن جهة ثانية. وأخيرا في الــ "عبرة" من الحكي.

في مختلف هذه العناصر التي جاء الميتاروائي ليتوقف منها نجد توقيفا للحكــي وتوجيها للقراءة بطريقة لا تخلو من سخرية ومعارضة ساخرة. وبالتالي نتبين موقفا من الحكي التقليدي وتشديدا على محدوديته ونسبيته في تقديم "الدلالــة المناســبة" لــ "الحقيقة". فالمروي له منذ البداية يبرز لنا أن بحثه عن الأبله وقصته بحث عــن الحقيقة. وهو إذ يختار "الحكاية الشعبية" فذلك لكونه يطمئن إلى أنها تمثل الــذاكرة الجماعية. لكن هذا البعد لم يجعلها قادرة على تقديم "القصة" كما هي.

إن البعد الذاتي للراوي (الجدة/الجد) يتدخل في توجيه دلالة الحكي. وهذا ما يجعل الحكاية الشعبية بدورها لا تختلف عن الأنواع الأخرى في تقــديم الأشــياء. وحين يأتي الميتاروائي لإبراز هذه النتيجة فهذا يعني "التشكيك" في عمل الــراوي والقصة الشعبية. ولعل الفصل الثالث خير دليل على ذلك حيث يقوم المروي لــه برحلة للبحث عن "حقيقة" القصة متجاوزا للحكي الذي مارسه الجد والجدة.

نجد الموقف نفسه في "وردة للوقت المغربــي"، وإن بشكل مختلف. فالوحدة الأولى التي نفتتح بها الرواية هي بمثابة مُناص أو مقدمة للرواية. في هذا المناص الذي يضطلع به الراوي المتكلم نجدنا أمام بنيات نصية ميتاروائية خاصة تتكرر في مجرى النص. وعندها يشعر الراوي المتكلم أن المناص قد استطال دون أن يُقدِّم لنا حدث أو شخصية أو عنصر من عناصر عالم قصة "محكمة البناء"، تأتي هذه البنية النصــية الميتاروائية موجهة إلى القارئ:

"أنا أعلم أنكم تنتظرون الرواية. أية رواية؟ آه، تلــك **الأحــداث الملفقــة ووراءها الأنفاس متعاقبة**، وتلك الشخوص بأفكارها وهمومها المغموسة رغما عن الحياة" (ص 24).

وفي سياق آخر، يطرح الراوي - المتكلم هذا السؤال: "متى تأتي الروايــة؟"، ويتابع مناصه في بعده الميتاروائي:

"وقد تسألون عن السبب. ولكني لا قبل لي الآن، ولا بعد هذا الزمان، على رواية التفاصيل، وأكرر على أسماعكم، إن كانت ما تزال مصغية، بأنني لا أميل إلى **الحكاية ميلكم وعشقكم لها**" (ص 37).

إن الرواية لا يمكن أن تأتي! لأن الراوي - المتكلم ينتج الميتاروائي لا الروائي. فهو ضد القصة، والرواية. كما أنه لا يميل إلى الحكاية ميل القراء جميعاً إليها. يقول معرِّضا بالراوي التقليدي بصفته ينتج القصة أو الحكاية:

"في مكان ما من السوق وقف رجل آخذ بين يديه بنديرا
يوقع عليه، مرة مرة، ضربات منغومة، ويستهل:
- صلوا على النبـــي العدنان.
فيأتيه جواب حشد متحلق حوله في دائرة، ونعسان:
اللهم صلي عليك يا رسول الله
ويطلق لسانه برواية يعيشها الجميع ولا يفقهون فيها شيئا..." (ص 32).

إن الراوي، وهو ينتج كلاما "مفككا" يتداخل فيه القول بالسرد، يريد من خلاله أن يحكي، وفي الآن ذاته، لا يريد أن يحكي. وتأتي البنيات الميتاروائية لتأكيد هذا الإحجام بين الحكي واللاحكي، وتملأ المسافة بينهما. فهو ينتج "روايــة". وفي الوقت نفسه يريد إنتاج "**لارواية**". وهكذا نلاحظ من خلال الأمثلة المقدمــة، أن الراوي - المتكلم وهو يفكك البنيات السردية، يوقف سرده ليتوجــه إلى خلفيــة القارئ النصية أو الحكائية مناقضا إياها، ودافعا في اتجاه خلخلتــها واســتفزازها. تنتهي الوحدة الأولى بقول الراوي: "ومن كان منكم يرغب في اليوم الآخر، فليترك هذا الكتاب" (ص 26).

وهو في كل البنيات الميتاروائية يحس بتوتر القارئ وانتظاره. لذلك يتوجه إليه بين الفينة والأخرى إلى أنه سوف لا يمارس حكيا كما يجده القارئ عند الروائــي التقليدي الذي يلفق الأحداث، أو الراوي الشفوي الذي يحدث الصخب بصــوت بنديره ليحكي له أوهاما يستلذون بها. إن الحكي التقليدي لا علاقة له بالواقع ولا بالحقيقة، بل إن الحكي نفسه لا يمكن أن يضطلع بذلك. ويأتي الميتاروائي في "وردة للوقت المغربــي"، كما في "الأبله والمنسية وياسمين" لإبــراز محدوديــة الحكــي التقليدي وتكراريته وعجزه. وفي كل هذه الحالات يأتي نقضا له، وســخرية مــن

عالمه ومن متلقيه أيضا. وفي النقطة التالية حول الواقع والواقعية يمكن أن نجلي عناصر أخرى لهذا الميتاروائي الخاص.

3. 3. الواقع والواقعية:

إن الميتاروائي حين يأتي متموقفا من الحكي التقليدي، فذلك لكون هذا الحكي يقدم صورة مشوهة عن الواقع. وهو مهما حاول ادعاء الواقعية باعتماد السند، وتوجيه الحكي لاستخلاص العبرة، يظل بعيدا عن تمثيل الواقع أو حتى عن التعبير عنه. بل إن القصة في "الروائي" وهي تلعب على دقة التفاصيل المسجلة، وعلى رسم سيكولوجية الشخصيات ليست سوى وهم واقعي مزعوم. هذه هي الصورة التي تتقدم إلينا من خلال موقف المروي له من حكي الجدة والجد، وموقف الراوي – المتكلم من توقعات القارئ، وانتظاره الرواية بالشكل التقليدي...

في "رحيل البحر" لمحمد عز الدين التازي نجدنا أمام ممارسة الميتاروائي الخاص كما يبدو في "الأبله"و"وردة". تتخذ هذه الرواية من مدينة "أصيلا" فضاء لعالمها السردي. ولقد سبق لكاتب مصري هو جميل عطية إبراهيم، أن عاش في هذه المدينة، وكتب عنها "رواية" سماها "أصيلا". ولما كانت شخصية محمد العربي مثقفة، ولها معرفة سابقة بهذا الكاتب وروايته، يحضر الميتاروائي الخاص، بين الفنية والأخرى، كلما اتصل الحديث بمحمد العربي وبالأخص في تأملاته أو أحاديثه عن الكتابة والأدب سواء مع المروي له (الراوي)، أو بقية الشخصيات. ومن خلاله تبرز رؤية الراوي من الحكي التقليدي والواقع والواقعية من خلال الموقف من الكتابة عن فضاء أصيلا:

"أخبرنا محمد العربي، وهو يتأسف بأن هذه مذكرات شخصية وليست رواية، لأن **الحقائق فيها تلغي قوة الخيال**، ولقد جعلنا ظلالا لشخصه يظهر في الضوء، ويظهرنا في الظل... أما الرواية فهي مكامن الخيال والرؤيا، وقد يكون هذا الخيال واقعيا..." (ص 78).

إن رواية أصيلا "واقعية" وتتصل ب"الواقع" بشكل واضح، فهو يسمي الأشياء بأسمائها. هل هذا هو الواقع؟يتساءل الميتاروائي الخاص. محمد العربي يؤكد أن"أصيلا" ليست رواية. إنها ليست سوى مذكرات شخصية عن المدينة

وعن عالمها. ويقدم لنا الراوي فهما آخر مختلفا للرواية. ذلك أن زعم الواقعية ليس سوى وهم لا طائل وراءه.

إذ لا يكفي أن يركز الكاتب على وصف الشخصيات والأمكنة، ويرصد أحداثا مقتطعة من الحياة اليومية ليقدم لنا ذلك على أنه واقع أو التزام بواقعية. فالرواية هي اللاواقع. والكتابة الروائية الجديدة تفجير للخيال والرؤيا، وقد يكون هذا الخيال واقعيا... بل أكثر واقعية من الواقع!

يتساءل الراوي في "وردة للوقت المغربي" في معرض حديثه الميتاروائي الخاص مع القارئ، عن الرواية المنتظرة والواقعية:

"أية رواية؟ الذات الإنسانية المنتفخة في سطور، وطوفان من التفاصيل والرتوش بزعم **الواقعية؟ أية واقعية**؟ أي واقع، أي صوت، أية حياة؟"(ص 25).

بل إنه يذهب أبعد من ذلك مخاطبا ذاكرة القارئ وخلفيته النصية، ومعارضا إياها في الوقت نفسه: "**والواقع ما هو بالضبط؟**".

تحضر الأسئلة نفسها في رواية "الأبله"، حين يقول المروي له معلقا على حكي الجدة والجد: "حكت لي جدتي ماحكت. وحكى لي جدي ما حكى. ولكن أين الحكاية اليقين؟... يستحيل أن توجد حكاية يقين" (ص 106).

ويقول معلقا على حكي الجد، تماما كما كان يفعل بصدد حكي الجدة:

"خرجت وأنا أتساءل. هل حقا كما رواها؟ هل هي بالفعل حكاية الأبله؟ أم أن لجدتي حكايتها ولجدي حكايته وللناس أيضا حكايتهم عن الأبله والمنسية؟؟..." (ص 93).

إن مختلف هذه الأسئلة المشككة في الحكي التقليدي والواقع والواقعية تبرز لنا بجلاء أننا أمام موقف روائي جديد - كما يتقدم إلينا من خلال الميتاروائي الخاص - يشي بضرورة إنجاز خطاب جديد يتجاوز الأسلوب التقليدي في الكتابة السردية أو في الحكي بصفة عامة، شفهيا كان أو كتابيا. وحين يضطلع الميتاروائي بذلك فلأنه يسعى إلى خلخلة بنية الانتظار لدى القارئ، ويجعله يتساءل بدوره عن الحكي التقليدي، وعن أوهامه وادعاءاته في نقل الواقع أو التعاطي معه. لذلك يأتي الميتاروائي الخاص بنية نصية ذات بعد نقدي من السرد التقليدي. وهذه البنية تتخلل البنيات النصية الأصلية داخل النص الروائي سواء من خلال التقديم أو داخل

الحكي نفسه أو في نهايته. وحضور هذا الميتاروائي في محطات عديدة مـن مجـرى النص، يدفع القارئ إلى عدم الانخراط في عالم الحكاية أو القصة كليـا، إذ يـأتي الميتاروائي الخاص ليقطع عليه هذا الاندماج الممكن، ليجعله يطـرح الأسـئلة، أو مدفوعا إلى التفكير في الجواب عن الأسئلة التي يطرحها الميتاروائي. وعندما نـدرك أن هذا الميتاروائي، في هذه النصوص، يتضافر مع بنيـات نصـية أخـرى "ميتـا نصية"مختلفة عن البعد النقدي الروائي الذي نجده في "الميتاروائي"، تتأكـد أمامنـا الصورة التي يرمي الخطاب الروائي الجديد إلى تشكيلها وهو يتخذ موقفا جديـدا، داخل الرواية، من الرواية التقليدية، ويسعى إلى تقديم شكل كتابـي جديد.

ولعل أهم سمة يمكن تسجيلها- الآن- بخصوص هذا الخطاب الروائي الجديد هي أنه، وهو ينتج رواية جديدة، أو يقدم حكيا جديدا، ينتج في الآن نفسه ويقدم صورة عن تفكيره وموقفه من الحكي ومن الرواية ومن القارئ. وهـذه السـمة البنيوية سنجدها تتبلور بشكل كبير، وتتعمق في نصوص روائية أخـرى تصـدر بعدها، وتأخذ شكلا آخر، هو ما أسميناه بـ "الميتاروائي العام". وفي هذا خير دليل على أن "الميتاروائي" صار "بنية" جديدة تقتحم الرواية الجديدة، وكلما تقدم الزمن بصدور روايات جديدة يحتل فيها موقعا، ويمارس فيها بصورة أعـم. وهـذا مـا سيتأكد لنا من خلال حديثنا عن "الميتاروائي العام".

4. الميتاروائي العام:

4. 1. يختلف هذا الشكل عن السابق في كونه يأتي على صورة بنيـة نصـية كبرى لها استقلالها عن أية بنية نصية أصلية تركيبيا. كما أنه يأتي مختلفـا نحويـا ودلاليا عن الميتاروائي الخاص، من حيث لا يتكلف بنقد الروائي علـى مسـتوى الحكي التقليدي والواقع والواقعية فقط. إنه يأتي شاملا وعاما في بعده الميتـاروائي. وطبيعته المختلفة هاته تمكنه من جعلنا نشكل فكرة عن الحكي لـيس مـن أحـد الجوانب التي وقفنا عندها. إنه يتجاوز ذلك إلى كونه يعيد إنتاج الحكـي السـابق بصورة مختلفة على صعيد المادة الحكائية والخطاب من جهة، كما أنه يحقق الـوعي الذاتي بالحكي (الروائي) من خلال اتخاذ الموقف منه وعلى مستويات عدة من جهة ثانية. وسنحاول معاينة هذه الخصوصية من خلال النقط التالية: تحديد الميتـاروائي

العام كبنية نصية كبرى، وإعادته النظر في الحكي السابق، وأخيرا موقفه من الحكي.

4. 2. البنية النصية الكبرى:

في النصوص الروائية الثلاثة ("لعبة النسيان" - "دليل العنفوان" - "عين الفرس") التي يحضر فيها الميتاروئي العام، نجد أنفسنا أمام صوت سردي يختلف - من أحد الجوانب - عن الصوت السردي الذي ينتج الروائي. وباختلافه عنه، على هذا الصعيد، يأتي ملفوظه بدوره مختلفا. إنه بنية نصية كبرى لها بداية ولها نهاية، كما أن لها جوانبها ومستوياتها المناقضة.

يبرز الميتاروائي العام في"لعبة النسيان" من خلال "راوي الرواة" كصوت سردي متميز عن الرواة الذين تزخر بهم الرواية. ومن تسميته التي أعطاه إياها الكاتب تتضح بجلاء فرادة هذا الصوت السردي: إنه شبه متعال عن غيره. يعرفهم جميعا كرواة وشخصيات، كما يعرف خصوصية كل واحد منهم وهو يتكلف بالسرد، والخلفية التي تتحكم في خطابه، وتوجهه إلى الاضطلاع بدوره بهذا الشكل أو ذاك. وتبعا لهذه الخصوصية التي يتميز بها كصوت سردي يمكن أن نتبين نوعية الخطاب الذي ينجز على هامش خطابات غيره من الرواة الذين يتضافرون جميعا بشكل أو بآخر في إنتاج الروائي.

يتواتر حضور هذا الميتاروائي العام الذي يتكلف به راوي الرواة أربع مرات تأخذ مواقع عدة في مجرى فصول النص. ففي "سيد الطيب" مثلا يأتي بعد انتهاء خطابات ثلاثة رواة. وفي "ثم يكبر العالم في أعيننا" يفتتح به هذا الفصل، ويذيل به أيضا... وهذا غالبا ما يحدث بعد تراكم خطابات وأحداث ليقول فيها كلمة مختلفة، وبوعي مختلف. كما أنه قد يستغرق أحيانا، من حيث هو ملفوظ، من الصفحتين إلى خمس صفحات أو أكثر، الشيء الذي يبرز كونه مختلفا عن نظيره الخاص الذي سجلناه في النصوص الأولى.

ومثل هذا الميتاروائي في"لعبة النسيان" من خلال "راوي الرواة" نجده في "دليل العنفوان" لعبد القادر الشاوي. يمكن تقسيم هذه الرواية تقسيم الكاتب إياها إلى قسمين: ومنذ القراءة الأولى يبدو لنا القسمان مختلفين وعلى أصعدة عدة. فالأول

جاء تحت عنوان "الخلطاء" (من الصفحة 5 إلى 69). والثاني "اللغو والتأثيم" (من 71 إلى 133). وعندما ننظر في العلاقة بين هذين القسمين نجدها علاقة الروائي بالميتاروائي. إنهما لا يتكاملان باعتبار أحدهما تتمة للآخر وامتدادا له، كما نجد عادة في الروايات، حيث تتضافر فصولها لتجسيد مادة الحكي وتسهم في تكاملها واكتمالها. إن "الروائي" من خلال مادة الحكي ينتهي عمليا في الفصل الأول حيث تقدم إلينا شذرات من تذكارات الراوي عن انتقاله من الشمال إلى الرباط والتحاقه بالجامعة. لكن الفصل الثاني يأتي بكامله ليعيد إنتاج الفصل الأول، ويعيد التفكير فيه وكتابته بشكل "ميتاروائي" يتأسس على قاعدة ما هو مقدم سابقا. وبهذا يبدو لنا هذا الفصل "بنية نصية كبرى" لها شبه استقلالها عن الأولى. ويتحقق لدينا كونها تدخل في نطاق "الميتاروائي العام" بالشكل الذي نحدد.

يحضر هذا الميتاروائي العام أيضا في "عين الفرس". وعلى غرار"الأبله والمنسية وياسمين" للكاتب نفسه، حيث نجد بنيات ميتاروائية خاصة على نحو ما رأينا من أحاديث بين الراوي والمروي له قبل بدء الحكي، ومما تتضمنه من آراء حول الحكي والحكاية. يبرز ذلك في بداية الرواية من خلال الحديث في بلاط الأميرال بين الراوي والمروي له حول الحكاية، وأسباب الانقطاع عن الحكي، واستعجال المروي له سماع الحكاية، وتأملات الراوي حول الحكي بوجه عام...

إلى جانب ذلك، تنقسم الرواية إلى قسمين كبيرين (وكل منهما ينقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام صغرى). يسمى القسم الأول "رأس الحكاية" (ص 5)، والثاني "الذيل والتكملة" (ص 47). ومن خلال هذا التقسيم-وعلى شاكلة ما رأينا في "دليل العنفوان"، نجد القسمين يزدوجان هنا أيضا إلى "روائي" و"ميتاروائي". فإذا كانت "الحكاية"، تقدم في "رأس الحكاية"، فإن "الذيل والتكملة"، وكما يبدو ذلك من العنوان نفسه، يحمل سمات وطبيعة "الميتاروائي العام". إنه ذيل وتكملة للحكاية المقدمة في الفصل الأول، بنفس الصورة التي تتجسد في الروايتين السالفتين. وهو بذلك يأخذ شكل بنية نصية كبرى مختلفة عن البنية الأصل.

في النصوص الثلاثة الأخيرة يأتي "الميتاروائي العام" شبه مستقل عن "الروائي". إنه يتميز عنه، من حيث صوته السردي، بطبيعته، وبموقفه الذي يتخذه من الحكي المقدم في "الروائي". وبهذه المواصفات جميعها يتأكد لدينا أن الميتاروائي العام

يشترك مع الميتاروائي الخاص في بعض الصفات، لكنه يختلف عنه من حيث موقعه في النص الروائي، وموقفه الذي يتخذه منه، وهذا ما سنبينه الآن من خلال الحديث عن طبيعة الميتاروائي العام، وموقفه من"الروائي".

4. 3. طبيعة الميتاروائي العام:

تقدم إلينا المادة الحكائية من خلال أحد الرواة المشاركين في القصة في رواية "لعبة النسيان"، أو من خلال ما يقدمه لنا الفاعل الذاتي في الفصل الأول من رواية "دليل العنفوان"، ومن خلال الناظم الخارجي في الفصل الأول أيضا من رواية "عين الفرس". يضطلع الناظم الخارجي في "عين الفرس" بحكاية حكاية هو غير مشارك فيها. كما أن الرواة المشاركين في" لعبة النسيان" يتناوبون في سرد جوانب من ذكرياتهم عن الماضي. ومن بين هؤلاء الرواة يحتل الهادي مركز الصدارة. فهو الذي ينظم باقي الشخصيات-الرواة. ومن خلال حكي كل واحد منهم تتبين أمامنا جوانب معينة من شخصيته. وفي دليل العنفوان يحتل الفاعل الذاتي كصوت سردي المكانة الأساس، فهو الذي يحكي لنا في الفصل الأول عن انتقاله إلى الرباط ودراسته في كلية الآداب، ويحكي لنا عن علاقاته بشخصيات عديدة تربطه بها علاقة ما.

إن مادة "الروائي" في الروايات الثلاث تنطلق من مستويين اثنين:

أ - قصة الحياة المتذكرة والقائمة على شخصية محورية هي الهادي في "لعبة النسيان" والراوي في "دليل العنفوان".

ب -الحكاية العجيبة في "عين الفرس".

وإذا كانت قصة الحياة تتقدم إلينا من خلال رواة متعددين مشاركين في القصة في "لعبة النسيان"، فإن راويا واحدا هو الذي يروي الحكاية العجيبة وهو غير مشارك فيها في "عين الفرس"، أو يروي قصة الحياة وهو مشارك فيها في "دليل العنفوان".

إن الأصوات السردية التي تضطلع بإنجاز "الروائي" في الروايات الثلاث تأخذ الشكل التالي:

أ - الفواعل: والفاعل (Actor) هو المشارك في القصة. وفي رواية "لعبة النسيان" نجد "فواعل" متعددين، والفاعل المركزي (أو الذاتي) هو الهادي. وهذا

الصوت السردي هو نفسه الذي يتكلف بالحكي في "الخلطاء" في "دليل العنفوان".

ب -الناظم الخارجي: والناظم (Auctor) هو غير المشارك في القصة. ونجده في "عين الفرس". فالناظم الخارجي يحكي لنا قصة "عين الفرس" وهو "براني" عنها.

هذه الأصوات السردية تتحول عندما ننتقل من "الروائي" إلى "الميتاروائي". وهذه المسألة بديهية، وإن تكلف بها نفس الشخص، لأن طبيعة الصوت تتحول بسبب هذا الانتقال. وهكذا نجد "راوي الرواة" باعتباره ناظما خارجيا، أي غير مشارك في قصة الحياة، هو الذي يتكلف بإنجاز الميتاروائي في "لعبة النسيان".

إنه يختلف عن "الفواعل" الذين يحكون بناء على صلة خاصة يقيمونها بما يحكى. وبما أنه كذلك فاضطلاعه بالميتاروائي يعطيه صفة الموضوعية في تصحيح وتقويم ما يقدم إلينا من حكي.

لكننا في "دليل العنفوان" و"عين الفرس" نحن أمام الشخص نفسه الذي كان يحكي في الفصل الأول(الروائي). وبما أن الانتقال من الروائي إلى الميتارائي يستدعي تحول الصوت السردي، نجد أنفسنا ننتقل في "دليل العنفوان" من الفاعل الذاتي الذي كان يحكي لنا تجربته في الفصل الأول إلى الفاعل الداخلي الذي يقوم بقراءة إنجازه الحكائي الذي قدم إلينا من خلال الفاعل الذاتي. والانتقال من الذاتي إلى الداخلي انتقال من الروائي المنجز انطلاقا من الذات إلى الميتاروائي بما هو نقد داخلي أو من الداخل لهذه الذات. وكذلك الشأن بالنسبة إلى "عين الفرس"، وإن بشكل مختلف. فالناظم الخارجي يحكي لنا قصة "عين الفرس" وهو "براني" عنها وغير مشارك في أحداثها. لكن تحوله إلى منجز للميتاروائي يجعله ينتقل من الناظم إلى الفاعل لأنه صار شخصية في القصة، ولأنه يقدم لنا تصوره عن الحكاية من داخلها، وقد تحولت الحكاية العجيبة التي حكى لنا إلى واقع.

إن تحول الصوت السردي يرتهن إلى تحول الميتاروائي، وعلى كافة الأصعدة المتعلقة بالسرد تركيبيا ونحويا ودلاليا. ولتجسيد هذا التحول نحاول الوقوف عند جانب آخر من جوانب طبيعة الميتاروائي العام والمتعلق بالعلاقة التي تربطه بالروائي قبل الانتقال إلى الحديث عن موقفه منه.

يمكن حصر علاقته هذه بالروائي في النقطتين التاليتين واللـتين نختـزل مـن خلالهما أوجها عديدة للعلاقة:

أ – تصحيح ما قدم في "الروائي" وتقويمه.

ب –ملء ثغرات تركها الراوي عنوة لأسباب خاصة.

حول النقطة الأولى يمكن أن نعاين بجلاء طبيعـة الميتـاروائي في علاقتـه بالروائي. فالفاعل في "دليل العنفوان" و"لعبة النسيان" يحكي لنا عن ذاته. والحكي عن الذات محفوف دائما بمشاكل شتى. ونفـس الشـيء نقولـه عـن بعـض الشخصيات المرتبطة بالذات أو ببعض الأحداث. وإذا كان المتلقي يشكل فكرة عن الأحداث كما تصله من خلال هذا الفاعل باعتباره أهـلا للثقـة وجـديرا بالائتمان، يأتي الناظم الخارجي (راوي الرواة) أو الفاعل الداخلي ليصحح ويُقوِّم ما اطمأن إليه المتلقي، وليشكك في صحة ما قدم إليه. يقول راوي الرواة في "لعبة النسيان":

"الذين حدثوكم عن سيد الطيب عرفوه في فترات طالت أو قصرت. وهـم يحاولون أن يستعيدوا ذكريات وملامح وأقوالا مشتركة معه. يفعلون ذلك بهاجس فهم شخصيته..." (ص 30).

"أحيانا، أخوض في "تفسير" سيد الطيب مستعملا الأبعاد الفيزيولوجيـة... لأعثر على خيط ينتظم تلك المشاهد والمراحل... ثم فجأة ينتصب أمـامي داخـل إطار أحياء فاس القديمة،،، بجسده الفـارغ، بكلماتـه وصـمته، فتـهتز كـل التفسيرات..." (ص 30).

قد يطول الاستشهاد بطول الميتاروائي العام الذي يأتي ليقوم ويصحح ما حكي، وليقدم معطيات جديدة. ونعاين بجلاء من خلال هذا المقطع اختلاف طبيعة هذا الصوت السردي. فهو يحكي عن سيد الطيب وهو حاضر الوعي، والوعي النقدي التحليلي. ويسعى من خلال ذلك تقديم صـورة "جديـدة" ومختلفة عن الشخصية المتحدث عنها. وهو من أجل ذلك لا يكتفـي فقـط برسم ملامح جديدة ولكن يقوم بقراءة "جوهرية" للشخصية انطلاقـا مـن الحديث الذي قدم عنها، مستغلا في ذلك معرفته الدقيقة والمتعالية بالمتحدثين والمتحدث عنه.

نلاحظ الشيء نفسه في دليل العنفوان. فالفاعل الداخلي يختلف عن الفاعل الذاتي. وهو يقدم لنا صورة جديدة عن الحكي السابق تجعل كل ما كوناه من أفكار ومعطيات عن عالم الروائي في الفصل الأول مهتزا ومشوشا. وإذا كان البعد السردي في "الخلطاء" يظهر من خلال الصيغة "كان يفعل"، فإن الميتاراوئي يجعلنا أمام صيغة مناقضة "لم يكن يفعل" على نحو ما يمكن أن نلمس:

"هذا الرجل (الرطوبي) عرفت عنه بعض السجايا، صوَّرتُه لك كالدليل: يرعاني ويقودني يوجهني. وشهدت لك بنضجه ونصه. فهل كان حقا بهذا القدر المبجل من الاعتبار؟..." (ص 90).

"وليست أعرف **الآن** ما الذي جعلني، في القسم الأول.. أضرب صفحا في مجرى السرد المتهافت، عن أحوال وأوضاع كانت له،،، ألأنني كنت أريد كما خططت لذلك أن أجعل منه شخصية روائية، فأتجاهل بهذه الضرورة الفنية ما كانت عليه شخصيته الواقعية؟!..." (ص 100).

من خلال هذين المقطعين المتعلقين بشخصيتي محمد الرطوبي والمأمون، نلاحظ اختلاف تقديمهما الآن نسبة إلى الفصل الأول. فالفاعل الذاتي "ينسخ" حكيه السابق ويقوم الصورة المقدمة عن الأحداث والشخصيات ويصحح الملامح السابقة. وكل ذلك يتم بلغة تحليلية ونقدية، وإن ظلت مشبعة بالروح السردية العامة. وبسبب طول هذا الميتاروائي العام تصعب ملاحقته، وملء التحليل بالشواهد. وذلك يمثل الطبيعة التي نحن بصدد الكشف عنها.

إذا كانت "لعبة النسيان" و"دليل العنفوان" تقومان على أساس "قصة حياة"، فإن "عين الفرس" تقوم على قاعدة حكي "قصة عجيبة"، لا مجال فيها لخيانة الذاكرة، أو تدخل الذات الذي يفسد الحكي ويستدعي التقويم والتصحيح. فالناظم الخارجي يروي حكاية سمعها ويمكن للرواة أن يتناقلوها. لكن اللافت للانتباه والمستدعي للميتاروائي هنا هو أن الحكاية المروية على أنها عجيبة ومتخيلة تتحقق في الواقع. فما أن تنتهي الحكاية ويذهب الراوي إلى بيته حتى يستدعى من قبل الأمير الذي يأمر بجلده، ويستجوب عن فضاء الحكاية"عين الفرس". وفي نطاق العرض غير المباشر بين الراوي والمروي له يحضر الميتاروائي الخاص. ويحدث أن كل ما رواه الراوي عن اختفاء سكان عين

الفرس في قاع البحر بحثا عن البسطيلة والمشوي على أنه حكاية عجيبة هو واقع حقيقي:

"الأمير يظن، بل نحن على يقين من أنك كنت تعلم بوقوع هذه الحوادث قبل وقوعها، أي قبل أن نعلم بوقوعها اليوم" (ص 41).

ورغم تأكيد الراوي أن لا علم له بذلك، وهو راو وليس عرافا، ينفى إلى مدينة عين الفرس والكمامة على فمه وقارورة السم في عنقه. وحين يصل الراوي إلى المدينة التي حكى عنها يتحول من ناظم إلى فاعل. وفيها ننتقل إلى الميتاروائي (الذيل والمكتملة). فلا نجد الراوي الذي يحكي عن عين الفرس، ولكن الفاعل الذي ينجز الميتاروائي وفيه يحاول أن يتأمل ويفكر في الحكاية والواقع، ويقوم ويصحح، أو بالأحرى، أن يؤول العلاقة بينهما أو يتساءل عنها:

"**هل حكيت ما وقع، أم وقع ما حكيت؟**"... (ص 53).

"بعض الناس يتصورون أني أتفلسف الآن... أبدا. إني ما زلت أحكي، وإذا كانوا عاجزين عن إدراك الحكاية في شمولها فهذا ليس ذنبي!...

إني ما زلت أحكي إذن... لقد انتقلت إلي عدوى الاهتمام بوقائع عين الفرس، والانخراط فيها... ما حدث لمن سبقني يحدث لي الآن، إني لم أعد أختلف في شيء عن حميد والآخرين!..." (ص 45).

إن" الذيل والمتكلمة" محاولة للبحث عن علاقة الحكاية بالواقع مع السعي إلى تقويم هذه العلاقة وتفسيرها بشكل يبرز هشاشة المسافة سواء على صعيد الزمن أو النفس. وكل التأملات الميتاروائية المقدمة في هذا الفصل تأتي لتأكيد هذه الغاية وطرح الأسئلة بصددها.

من خلال العناصر المسجلة في التحليل بخصوص النقطة المتعلقة بطبيعة الميتاروائي العام تتضح أمامنا أبعاده في دفع المتلقي أو القارئ إلى التساؤل والتردد حول ما يتلقى. فكل المعلومات السردية التي تشكلت لديه وهو يتلقى الحكي عن الذات كما تشكلت في الماضي أو عن الحكاية العجيبة باعتبارها متعالية عن الزمن يتغير بفعل التشويش الواعي على الماضي الذي يمارسه الميتاروائي العام. إنه ينقله من الماضي إلى الحاضر من خلال قراءة نقدية للماضي وصولا إلى تأكيد أن ما نكونه عنه من خلال التذكر أو التخييل لا يمكن إلا أن يكون عرضة للوهم والقصور. وما

ترهينه إلا بهدف معاودة النظر فيه على أساس النظر إليه "الآن". ولعل هذا المؤشر الزمني "الآن" عميق الدلالة في الكشف عما نريد الوصول إليه. وهو يبرز لنا بشكل أساسي في كل البنيات النصية الكبرى التي نتحدث عنها الآن. وقبل استخلاص الدلالات النهائية حول الميتاروائي العام، لا بد لنا من التوقف أولاً على النقطة الثانية المتعلقة بملء ثغرات عن الحكائي قبل الانتقال ثانيا إلى الموقف من الروائي.

كما يسعى الميتاروائي العام إلى تقويم الروائي وتصحيحه ونقده أو التعليق عليه، يسعى إلى ملء ثغرات تركها الراوي عنوة أو عفوا. وهو بذلك يبرز أن الحكي خادع، لأنه مهما حاول تجسيد الحقيقة باعتماد التفاصيل، فإنه يظل قادرا على التعتيم والتمويه.

يقول راوي الرواة:

"أنا راوي الرواة، وإذن من حقي أن أصحح ما يرويه الآخرون، ولو لم يكن بحاجة إلى تصحيح... لقد سكت الرواة جميعهم عن بعض التفاصيل التي وقعت للهادي في طفولته..." (ص52-53).

ويقول الرواي في دليل العنفوان:

"أقول في القسم الأول من هذا السفر... شيئا من الحقيقة، وبعضا من الخيال وأقل القليل من الذكريات التامة... كأني أرجع بك إلى بداية أخرى، أرتب الأحداث وفق رزنامة منسية، أراجع ولا أشطب، أصحح ولا أكتب...".

إن اعتماد الذاكرة، وتقصد النسيان، بقصد إخفاء بعض الأحداث، من الأمور المعتادة في الحكي. فنحن لا نحكي إلا ما هو "قابل" للحكي. لكن الميتاروائي يسعى إلى خرق هذا الشيء غير القابل للحكي، وإلى ترهينه مادام الحكي السابق قد أهمله أو غض الطرف عنه. وهو بذلك لا يعمل على ملء بعض الثغرات فقط، ولكنه يوضح لماذا تم التغاضي عنها وإبعادها، ويفسر الأبعاد الكامنة وراء ذلك. إنه بهذه الصورة يتخذ موقفا من الحكي ويقدم لنا صورة جديدة ومختلفة عنه. وكل ذلك يتم بناء على حضور البعد الواعي للذات. إن "لعبة النسيان" و"دليل العنفوان" تقدمان لنا ذكريات عن ماضي شخصية. الروائي حين يأتي لترهين الذات بتذكرها ورسم صورة عنها، يأتي الميتاروائي لنقد الصورة التي قدمها الحكي عن الذات وذلك بهدف الوصول إلى الوعي الحقيقي بالذات. وبهذا

تتضح أمامنا جليا طبيعة الميتاروائي ووظيفته. وفي "عين الفرس" يأخذ الميتاروائي بعدا آخر نجد له حضورا في أعمال سردية أخرى للكاتب نفسه وبالأخص "الأبله والمنسية وياسمين" حيث يتمثل في التساؤل عن المسافة الحاصلة بين الحكاية والواقع. ويأتي الميتاروائي عنده - خاصا أو عاما لترهينها والتساؤل بصددها.

4. 4. الموقف من الحكي:

إن الميتاروائي بحكم طبيعته لا يمكن أن يكون إلا ضد الحكي، حتى وإن كان يمارسه على هامش حكي آخر. وهو في هذه الحالة يأتي ليفكر في العملية السردية المنجزة، ويتساءل عنها، ويبلور وعيا ذاتيا بالحكي. لذلك نجد أسئلته تطول المادة الحكائية وطريقة تقديمها. يقول راوي الرواة في "لعبة النسيان":

"كيف نحكي؟ هذا هو السؤال القديم الجديد. كيف- أنا راوي الرواة- أجعل رواتي يحكون انطلاقا من تجارب خاصة وأحداث عامة، واعتمادا على ما هو معتبر هاما أو فاقدا للدلالة.. كيف أجعلهم يحكون عن فضاء وزمان انتهيا، أو بالأحرى، يبدو أنهما انتهيا، داخل فضاء وزمان لا ينتهيان، داخل زمان سرمدي في حركته وتدفقه؟..." (ص 45).

حين يطرح الميتاروئي سؤال: كيف نحكي؟ يكون يتخذ موقفا واضحا من الحكي المنجز داخل الرواية وفي غيرها. وتبعا لذلك تتحدد أسئلة فرعية تتعلق بمختلف العلاقات التي تشكل عالم النص السردي (الزمان - المكان - الشخصيات...) الواقع والواقعية وما شاكل هذا من القضايا التي لا تزال تشغل بال الدارسين والباحثين. وحين تصبح مثل هذه المشاكل من صلب الإنجاز الروائي، وتتم من داخل الكتابة الروائية تبرز أمامنا بجلاء خصوصية الميتاروائي باعتباره بنية جديدة تدخل الرواية المغربية الجديدة.

نظير هذا الموقف وما يحمل من أسئلة نجده في "دليل العفوان" مع الفاعل الداخلي وهو يعيد صياغة المادة الحكائية المقدمة في الفصل الأول من منظور جديد. يقول في مطلع الفصل الثاني، بعد أن أبرز لنا العمل الذي قام به في الفصل الأول:

"أقول ما سوف يضعني تحت مجهر آخر تماما بهذه الذات الغامضة كلها، ما كان لها وما سوف أضبطه عليها، ما في التصور ولم يكن، أو ما في الكينونة ولا

قدرة لي على تصويره (...) الحق أقول لقد ضاق صــدري، و لم تفــض نفســي. ازدحمت الوقائع في ذاكرتي و لم تتنفس لغتي إن هي إلا اللغة اللاغية"(ص 74).

يكشف لنا الفاعل الداخلي من خلال الميتاروائي العام عن الطريقة التي حكى بها ذكرياته، وقدم لنا بهذا ذاته. وهو" يعترف"، يعي أنها طريقة غير كافيــة وغــير دقيقة. إنه موقف واضح من الحكي. لذلك يأتي الميتاحكي ليضعنا أمام مجهر آخــر نرى فيه الذات، ويراها نفسه من منظور مغاير وأكثر عمقا...

في "دليل العنفوان" و"لعبة النسيان" حيث تتخــذ الــذات تجربــة للحكــي والقراءة، لا يفلح الروائي في تقديمها إلا بشكل يختلف عما هو منجز، وهــذا مــا استدعى الميتاروائي باعتباره حفرا واعيا في الذات الكائنة أو في كينونة، سواء كان ذلك في الواقع أو في الحكي. ولهذا يأتي الميتاروائي ليتخذ الموقــف منــهما معــا، ويسعى من وراء ذلك إلى تقديم صورة جديدة عنهما أيضا.

باختلاف "عين الفرس" عن الروايتين السالفتين يأتي الميتاروائي ليعمم تجربــة الحكي بجعلها ذات بعد عجائبــي متعال عن الزمان. لكن الوقائع تثبت صــلات الواقعي بالمتخيل، والواقع بالحكي، من خلال ما جرى للراوي الذي حكــى مــا حكى على أنه حكاية. لكن واقع الحال يثبت، وليس هذا قصدا من الــراوي، أن المحكي واقع. يأخذ الميتاروائي - هنا- على عاتقه مهمة التفكير في مختلف العلاقات التي يمكن أن تتجسد عبرها مسافة الواقع والحكاية، يقول الفاعل الداخلي متسائلا عن العلاقات الموجودة بين الحقيقة والواقع وبين المعقول والوهم:

"... كم فكرت في اختلاق حوادث لا واقعية ولا معقولــة، تكــون مجــرد إنشاءات شخصية، لأن حوادث الواقعية والمعقول ظلت تبــدو لي لا واقعيــة ولا معقولة بشكل تام، وكأن الأمر يتعلق بحوادث وراء هذه الــتي نضــيع وقتنــا في الاهتمام بها، وكأن هذه الحوادث التي تظهر لنا حوادث هامشية وسطحية وضعت لنا وضعا، لكن بإتقان، لكي تلهينا عما هو جوهري وحقيقي..." (ص 71).

تضيع المسافات بين السطحي والعميق، بين المعقول والواقع ونقيضهما. ويأتي الميتاروائي ليفكر في هذه العلاقات متموقفا من الحكي الذي تضلله الأحداث الــتي تبدو لنا واقعية ومعقولة. لكنها في الواقع ليست سوى ظواهر ســطحية، لأن مــا وراءها يبدو لنا غير واقعي وغير معقول. ولعل هذا ما دفع بالكاتب إلى الاحتفــاء

بهذا "المغيب" و"المهمش" وجعله منطلقا وأساسا للحكي سواء في "الأبله المنسية وياسمين" أو في "عين الفرس".

5. تركيب:

أ - بحضور الميتاروائي (الخاص والعام) في الرواية المغربية الجديدة في الثمانينات، يمكن استخلاص أننا أمام تحول على صعيد الكتابة الروائية. يتجلى هذا التحول في بروز"بنية جديدة" هي ما أسميناه بـ "الميتاروائي". هذه البنية الجديدة تجسدت من خلال نصوص عديدة(كالتي اتخذناها متنا)، وتتسم هذه البنية بعناصر مشتركة ومختلفة(العام/الخاص). كما أن لها مواصفات ووظائف محددة ومتميزة، على كافة المستويات. وهي بذلك تدخل ضمن التجربة الروائية التي صارت توظف الميتاروائي، بشكل كبير، على الصعيد العربي(يوسف العقيد - إلياس خوري - عبده خال - حبيب عبد الرب سروري،،،)، أو على الصعيد العالمي (كالنماذج التي أومأنا إليها في مدخل هذه الدراسة).

ب- هذه البنية الجديدة (الميتاروائي) تأتي لتقديم نص جديد يقوم على أنقاض النص الروائي التقليدي (مغربيا وعربيا). لقد كتبت نصوص روائية كثيرة تتمحور حول الذات أو حول الواقع، لكنها جميعا تشترك في كونها تسعى جاهدة إلى تأكيد الإيهام بالواقع، أو إضفاء درجة الصدق على ما تقدمه عن الذات. لكن النصوص التي تناولناها تتخذ موقفا نقديا من هذه النصوص ومن البنية "الإيهامية" التي تسعى إلى تحقيقها. يبرز ذلك في الموقف من الحكي التقليدي (الشفوي) والروائي (أصيلا)، ومن الحكي المنجز نفسه (الروايات الثلاث الأخيرة). في هذا الموقف يبرز السؤال النقدي والبحث الواعي عن الذات والواقع في ذاهما، وفي علاقتهما بالحكي الذي يقدمهما، في علاقتهما بالحقيقة والأسطورة. وهذا الموقف من الحكي يجعلنا أمام كتابة جديدة تنهض على أساس "الوعي الذاتي بالحكي". ولعل أول سؤال يطرح هنا هو ما هو الحكي؟ لماذا نحكي؟ إنه سؤال الكتابة الجديدة، وسؤال الوعي الجديد بالكتابة وبالرواية.

ج - تبرز هذه النصوص جميعا في الثمانينيات، وهي حقبة جديدة في مسار تحول الصراع الثقافي والاجتماعي. وستظهر نصوص أخرى بعد هذه الفترة، سواء في المغرب أو في العالم العربي، يحضر فيها الميتاروائي بصور وأشكال متعددة. ولعل عنوان هذه الحقبة الجديدة في صيرورة الفكر المغربي والعربي عموما، والإبداع الروائي تخصيصا، هو العمل على تطوير فهمنا للذات والمجتمع، وتجديد أسئلتنا السياسية والإيديولوجية والأدبية والفنية، بعد أن انتهت حقبة السبعينيات بما هي مرحلة الحماسة والإيمان بالمطلقات، وبالأخص على المستوى السياسي. وبذلك تأتي الرواية الجديدة، من خلال بنية الميتاروائي، لتطرح السؤال المتعلق بالمنجز، سواء كان ذاتا أو موضوعا أو علاقات بينهما...

الفصل السادس

الرواية التاريخية
وقضايا النوع الأدبي

1. طرح الإشكال:

يكتب عبد الرحمن منيف: "أما "مدن الملح"، فليس سهلا أن نطلق عليها رواية تاريخية، ونكتفي بهذه التسمية، لأن أحداثها وتأثيرات هذه الأحداث لا تزال تجري أمام أنظارنا، أي الآن وعلى امتداد المنطقة العربية"[1].

1. 1. أدى ضعف الاهتمام بنظرية الأجناس الأدبية (في الأدب عموما) ونقص العناية بنظرية الأنواع السردية (في السرد خاصة) إلى تعثر تطور النظرية الأدبية العربية المعاصرة. فكان التركيز في مجال دراسة الرواية مثلا ينصب على تحليل النصوص المفردة تحليلا شاملا أو جزئيا، أو تحليل عدد من الروايات انطلاقا من أحد مكونات العمل الروائي. وفي هذين الضربين من الدراسة لم يكن يحظى البعد النوعي الروائي بانشغالات الباحث أو الناقد، علما أن كل نوع سردي له محدداته التي تميزه عن غيره من الأنواع السردية، وإن كان يلتقي معها جميعا على مستوى الجنس. فكان من خلال تغييب البعد النوعي ضياع الملامح الخاصة به في التحليل السردي من جهة. ومن جهة أخرى، كان ذلك يسهم في تأخير النظرية الجنسية أو النوعية ومن ثمة تعثر تطور النظرية الأدبية العامة.

يبدو لنا هذا التأخير، في مستواه العام، في كون النظرية الأدبية العربية الحديثة لا تزال ترتكز على ما تمده بها نظرية الأجناس الأدبيات التقليدية التي هيمنت في أواسط القرن العشرين وهي امتداد لما تبلور في العشرينيات منه بناء على أصداء الترجمات التي كانت تعتمد الدراسات التقليدية الغربية حول نظرية الأدب والأجناس الأدبية.

كان من آثار هذا التأخر في صياغة نظرية للأنواع السردية أو إيلائها ما تستحق من العناية، والانطلاق مقابل ذلك من تصور يقضي، ضمنا، بعدم أهميتها

---

(1) نقلا عن فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء 2004، ص 211.

تحت ذريعة أن "النص" الروائي مفتوح على الأنواع أو الأجناس وبالتالي لا نوع له، أن:

- ضاعت الحدود والفواصل بين الأنواع الروائية (خصوصا)، والسردية عموما، وصار مفهوم "الرواية" بغض النظر عن أي تصنيف هو التصور السائد لدى المبدع والناقد على السواء.
- غاب الميثاق النوعي بين القارئ والنص. وصار القارئ يتعامل مع الرواية بدون أي تحديد. فهو ينطلق إلى عالم الرواية، وعليه اكتشاف خصائصها وهو يتعامل معها، ويستدعي هذا المزيد من الجهد لولوج عالم الرواية. وفي أحيان عديدة كان الضياع والخيبة مصير تغييب ميثاق القراءة.
- غاب تطور النص الروائي. إن أي تطور للنص لا يمكن أن يحصل إلا وفق قواعد خاصة بالنوع الذي يكتب في نطاقه، وإلا فإنه سيظل "مفتوحا" على أي شيء بدون أن يتحدد هذا الشيء الذي هو أصلا غير محدد. ولقد أدى هذا الوضع إلى تشابه النصوص في الانفتاح على "قواعد" جديدة بدون أي معيار أو مقياس يمكن بواسطته تمييز قواعد أو ضوابط الكتابة. وظلت القراءات النقدية المختلفة تراوح المكونات نفسها وقد صارت تستقطب الاهتمام بدون أي أفق تنظيري أو نقدي.

1. 2. لا تخفى أهمية الأجناس والأنواع لأن أي كاتب وهو ينطلق من تصور عام للنص يكتب بصورة أو بأخرى تحت جنس أو نوع محدد. وعلى الدرس الأدبي أن يسعى إلى تحديد "جنسية" النص أو "نوعيته" مهما حاول الكاتب اعتماد مبدأ "النص" المفتوح قاعدة لإبداعه. إن أي نص، كيفما كان جنسه، هو نص مفتوح. لكن انفتاح أي نص لا يعني عدم "انغلاقه" على جنس أو نوع أو نمط محدد. فالطوابع المهيمنة في النص تمكننا من تلمس انتمائه الجنسي أو النوعي مهما بدا لنا ذلك مستحيلا أو شبه مستحيل، إلا في حالات نادرة جدا. وأرى تبعا لهذا أن فتح الباب لإعادة النظر في قضايا النوع الروائي كفيل بالكشف عما يحدد صلات الروايات واختلافاتها عن بعضها.

أما الاكتفاء بإعلان "الانفتاح"، وهو سمة جوهرية في أي نص، فلا يمكن إلا أن يعوق انتباهنا إلى أهمية وضرورة الكشف عن "النوع" في النص، ويحول دون

تطور الدراسة السردية وهي ترمي إلى متابعة كل ما يتصل بالسرد من مختلف جوانبه وفي كافة قضاياه ومكوناته.

1. 3. نرمي في هذا السياق إلى التساؤل عن "نوعية" الرواية التاريخية وعن إمكان التوصل إلى قواعد عامة تمكننا من رصد مميزاتها والوقوف على أهم الملامح التي تحدد "سردية" النص الروائي وهو ينفتح على "التاريخ" لإنتاج رواية تاريخية. ولا يسعنا في هذا النطاق سوى الإشارة إلى أن تأكيد الحديث عن النوع، وهو يتصل بالخطاب في تصورنا الذي نشتغل به[1] لا يعني سوى انفتاح النص عليه بصورة محددة. إن النوع حسب ما يذهب إليه فرانسوا راستيي "هو ما يربط نصا بخطاب"[2]، ولا يدل هذا سوى على أن النص وهو ينتمي نوعيا، من جهة الخطاب، لا يتقيد مطلقا بالقواعد العامة للنوع كما هي في التقليد الأدبي. وهنا، بالضبط، مكمن الانفتاح الذي نتحدث عنه. إنه يتحقق داخل النوع ومن خلاله أيضا وليس خارجه. لذلك كان من اللازم تدقيق العلاقة على المستوى النظري والعملي بين النص والنوع وعلاقتهما القائمة على التحول والتغير، وليس على السكون والثبات. ومعنى ذلك بتعبير آخر أن الكاتب، وهو ينتج نصه، ينطلق من صورة أو هيئة محددة ذات علاقة بالنوع أو بالنص، ولكنه لا يتقيد بالأشكال والصور المتحققة قبله بالكيفية نفسها. إنه يتحرر على طريقته في الإبداع، ولكنه في الوقت نفسه يمارس إنتاجه ضمن نوع محدد ولكن بحرية وانفتاح.

2. الزمان، السرد، الخطاب:

2. 1. في البدء كان الخبر:

2. 1. 1. يعيش الناس في كل زمان ومكان حياتهم الخاصة والعادية، لكنهم أيضا يحكون في كل يوم كل ما يتعلق بهذه الحياة. غير أن أحداثا محددة من هذه الحياة المليئة بالتوقعات تستوقف الجميع وتتداولها الألسن ويتم تناقلها في مختلف

---

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمان، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء 1989، ط 1، ص 38 وما بعدها. وانظر: الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، 1997، ص 188 و218.

(2) F. Rastier, Sens et textualité, Paris, Hachette, 189, p. 40.

المجالس. إن الأحداث القابلة للحكي أيا كانت طبيعتها هـــي موضـــوع "الخـــبر" باعتباره نواة أي عمل سردي. لكن ضمن الأحداث القابلة للحكي نجـــد، منـــها، أيضا ما هو قابل للاستمرار، ومنها ما هو لحظي ينسى بمجرد مرور الزمان.

يرهن تمييزنا إذن، ونحن نحاول الانطلاق من الخبر مقرونا بالحدث، بين صنفين كبيرين:

أ. **القابل للحكي**: وهو كل مادة يمكن أن تحكى في زمان ما لضرورة ما مـــن ضرورات التواصل بين الناس.

ب. **القابل للاستمرار**: وهو كل مادة قابلة للحكي، لكنها تتجاوز الزمان والمكان اللذين أنتجت فيهما، مخترقة بذلك الزمان والمكان. ونـــدرج ضـــمن هـــذا الصنف الثاني الأساطير والخرافات والقصص الديني والحكايـــات الشـــعبية، والأحداث والوقائع الكبرى التي وقعت في التاريخ الخاص بأمة من الأمـــم أو في تاريخ البشرية،،،

إن المواد الخبرية القابلة للحكي متولدة باستمرار، وهي تتجدد بتجدد الحيـــاة وصيرورة الزمن. أما المواد القابلة للاستمرار فهي شبه متعالية ومنتهية في الزمـــان. وتشكل تبعا لذلك "ذخيرة" حكائية تامة، وشبه مستقلة عن الزمان، ويمكن ترهينها أبدا وفي أي زمان ومكان.

يُخطّب الحدث القابل للاستمرار من خلال الحكي الشفوي المتداول يوميـــا، كما أن خطابات أخرى توظفه لأهميته في حياة تلك الجماعة في خطابات كالشعر أو الخطابة وغيرهما وهي تستعمل بعض عناصره أو التطورات التي نجمت عنه مـــا دام يستند إلى حدث جلل له قيمة خاصة بالنسبة إلى الذاكرة الجماعية. ومع مرور الزمان يتحول "الخبر" إلى مادة للخطابات الكائنة والممكنة، وكل يتعامل معه وفق شروطه وقواعده الخاصة. فيتم تحويله من خطاب شفوي إلى آخر كتابـــي عـــن طريق التدوين، كان أن خطابا من هذه الخطابات يصبح مصدرا أساسيا للخطابات التي تنقل هذا الخبر وهي تستعمله تبعا لقواعد النوع التي تنتمـــي إليـــه، وهكـــذا دواليك.

2. 1. 2. يلعب الزمان دورا كبيرا في "الخبر" لأنه لا يمكن حكيه أو سرده إلا بعد وقوعه. إن هناك مسافة زمانية بين وقوع الخبر وبين الإخبار عنه. ولمـــا كـــان

الخبر نواة أي عمل سردي، كانت هذه هي السمة الأساسية المشتركة بين كل عمل سردي ينهض على قاعدة الخبر: فمادة الخبر سابقة على زمان تجليه في أي خطاب. وكل خطاب يعطي للمادة نفسها أو ما يتصل بها نسقا خاصا يجعله يختلف، رغم السمات المشتركة عن غيره من الخطابات على نحو ما سنبين.

إن ناقل الخبر الواحد يعتمد طرائق خاصة في حكيه وسرده إياه. كما أن ناقل مجموعة من الأخبار يلجأ إلى أساليب تراكمية مختلفة لجعل ما ينقله قابلا للاستيعاب والاستقبال وفق الشروط التي يستعمل فيها. هكذا نتبين أن الخبر الواحد مثلا يروى في مجلس ويكون القصد منه التندر، وفي مجلس آخر يروى الخبر نفسه للتدبر، وفي كل مرة يروى بطريقة مختلفة تجعله يتجلى مرة في خطاب النادرة، وفي أخرى خطاب الوعظ، وقس على ذلك.

نلاحظ هنا أن المادة واحدة (الحدث)، لكنها تتخذ تجليات خطابية متعددة، ولا حصر لها وكل خطاب يمنحها طابعا "نوعيا" مختلفا عن الطوابع الأخرى التي يمكن أن تعطيها إياها خطابات أخرى، في مقامات خاصة أو لمقاصد محددة. وإذا كانت المادة الحدثية (الحكائية) واحدة، والخطاب يعدد أشكال تجليها، نجد كذلك أن الخبر نفسه وهو يقدم بحسب طبيعة الخطاب ومقاصده أيضا يختلف من خطاب إلى آخر من حيث الصحة والصدق أو غيرهما.

هكذا نجد خطابا يحاول تقديم "الخبر" باعتماد مقدار كبير من التدقيق في طبيعته ومطابقته للواقع وذلك بانتهاج طرق تثبيت الخبر وصحته باللجوء إلى "الروايات" الصحيحة والمعتمدة في تأكيد صحة الخبر. ويمكن للمادة نفسها أن تقدم في خطاب آخر لا يتقيد بصدق الخبر أو ملاءمته للواقع، فيتساهل في نقله في خطابه بدون أي تمحيص أو تدقيق، بل إننا نجد من يتقصد تحريف الخبر، وتقديمه بطريقته الخاصة والتي يحافظ فيها على جوانب منه، ولكنه يتزيد في تفصيلاته لأغراض معينة ويضيف ما يحلو له من أشياء من صنع خياله فيصبح الخبر لا صلة له بالمادة كما هي في خطابات أخرى، فنغدو بذلك أمام خطاب مختلف تماما.

2. 1. 3. يتحدد الخبر الذي اتخذناه هنا مثالا باشتراكه من حيث الزمان والسرد: إن زمان السرد لاحق، بينما زمان الخبر سابق. وكل خطاب سردي ينبني على هذه القاعدة حتى وإن كان زمان الخبر مستقبليا كما نجد في رواية الخيال

العلمي. لكن الاختلاف يقع على مستوى الخطاب الذي تقدم لنا من خلاله المادة الخبرية.

نستنتج مما تقدم أن الخطاب هو موئل الاختلاف بين مختلف الطرائق التي تقدم من خلالها المادة نفسها. وبما أننا أشرنا إلى أن السرد مشترك بين مختلف الأشكال التي تقدم من خلالها تلك المادة، نسم هذا الخطاب بالسردي، ونعتبر الخطابات السردية متعددة بتعدد طرائق وقواعد الخطاب الذي تقدم لنا من خلاله تلك المادة القابلة للحكي. وسنحاول تقديم هذه الفكرة بالتمييز بين هذه الخطابات من خلال مثال ملموس يساعدنا على الخلوص إلى موضوعنا، حول الرواية التاريخية، وهو المتعلق بعلاقة التاريخ بالسيرة الشعبية كخطابين مختلفين رغم أنهما معا ينهضان على المادة الحكائية نفسها.

2. 2. الخبر، التاريخ، السيرة الشعبية:

2. 2. 1. يمكننا ضرب مثال لهذه العلاقة بين السرد والخطاب من خلال علاقة التاريخ بالسيرة الشعبية. فالمؤرخ التقليدي لينجز خطابه التاريخي، وهو سردي من حيث طبيعته، يعتمد نواة السرد في عمله وهي الخبر: إنها مادته الأساسية التي يشتغل بها. يستقصي المؤرخ المواد الخبرية المتصلة بموضوعه فيقوم بصياغتها وفق صيرورة وقوعها محاولا تحري "صحة" الحدث و"صدق" الواقعة، منتقدا المادة التي حصل عليها وممحصا ما يتجمع لديه من أخبار. وبعد الانتهاء من عمله هذا يعمل على "تشكيل" العالم الذي يؤرخ له وفق ما يتقدم إليه من أنساق وطرائق في الكتابة تبعا لقواعد الخطاب التاريخي التي تهيمن بحسب ثقافة العصر الذي يعيش فيه (ابن خلدون ليس الطبري).

هذا الخطاب بمواصفاته الخاصة التي يضيق المجال عن الوقوف على أهم تجلياتها له تقاليده وأدبياته وطرائقه الخطابية المتميزة التي يتم التعامل معه وفقها. هكذا تتم قراءة هذا الخطاب وتلقيه باعتباره "تاريخا" ينحو نحو مطابقة الحوادث والوقائع كما وقعت في زمان مضى بناء على مطابقة تامة مع الواقع الذي كان وبكيفية "موضوعية". إن مادة الخطاب التاريخي تقدم باعتبارها تعبيرا عن الحدث كما وقع فهي تمثل "الحقيقة التاريخية" تبعا لذلك. ولا داعي هنا للإشارة إلى النقد التاريخي

الذي يمكن أن يوجه إلى أي خطاب تاريخي بقصد إبراز زيف ادعائه التعبير عن الحقيقة التاريخية بتقديم أدلة مخالفة أو معطيات جديدة.

2. 2. 2. أما راوي السيرة الشعبية (كخطاب) فهو مثل المؤرخ التقليدي سواء بسواء. ينطلق بدوره وعلى غراره من المادة نفسها (كل المواد الحكائية في السيرة الشعبية مبنية بصورة عامة على معطيات تاريخية نجدها في مختلف المصادر، وأغلب أبطال السير الشعبية شخصيات تاريخية: عنترة، الملك سيف بن ذي يزن، الملك الظاهر بيبرس،،،) لكنه يشتغل بها وفق نسق خاص ومختلف تماما: إنه حر في التعامل معها، ولا همه درجة صحة الأحداث أو صدق الوقائع ومطابقتها لما جرى. إنه يطلق العنان لخياله مازجا بين "الواقعي" و"الخيالي" بدرجة لا يبرز فيهما أي تباين أو تصارع بينهما. إنهما يتوحدان في الصورة والمآل، وينسجمان بكيفية لا مجال فيها للتباين بين العوالم أو الاختلاف بينها.

يقدم لنا الراوي الشعبي أبطاله وأحداث الماضي ووقائعه "التاريخية" محملة بقواعد خطاب السيرة الشعبية حيث "الحدث" التاريخي يأتي بالنسبة إليه من حيث مطابقته للحقيقة التاريخية في الدرجة الثانية. لهذا الاعتبار يتعامل متلقي خطاب السيرة الشعبية (السامع أو القارئ) مع هذا الخطاب تعاملا يختلف عن تعامله مع الخطاب التاريخي الذي يجده عند المسعودي والطبري وابن كثير وسواهم. فالميثاق الجنسي أو النوعي بين الخطاب ومتلقيه له دور كبير جدا في تحديد نوعية الخطاب. فكلما كان الخطاب التاريخي يفرض على قارئه التساؤل عن "صحة" ما وقع، كان خطاب السيرة الشعبية يثير لدى المتلقي الشعور ببراعة "الخيال" المتحقق في الخطاب.

2. 2. 2. هذه الصورة المختزلة والمقدمة بصدد النظر إلى "الخبر" في مختلف تجلياته الممكنة هي نفسها التي يمكن البحث فيها من خلال العلاقة بين الرواية والتاريخ: إنهما معا ينبنيان على مادة حكائية، قابلة للحكي، غير أن كل خطاب منهما يقدمها لنا بطريقة مختلفة، وذلك ما سنحاول إبرازه من خلال الوقوف على علاقة الرواية بالتاريخ في النقطة التالية.

بقي لنا، وقبل الانتقال إلى النقطة التالية، للتشابه الكبير الحاصل بين المادة وخطابها، أن نبين أن العلاقة بين الراوي الشعبي (المجهول الاسم) والمؤرخ

التقليدي هي العلاقة نفسها بين الروائي (وقد صار له اسم خاص يعرف به) والمؤرخ الحديث. كما أن علاقة خطاب السيرة الشعبية بالخطاب التاريخي التقليدي هي عين العلاقة بين الرواية والتاريخ، وأن لا فرق في النهاية بين أشكال الخطاب في الماضي ونظيرها في العصر الحاضر إلا ما اتصل منها بكيفية التعامل مع الأشياء وفق منظورات وأنساق تبنى على أساس تطور الزمان، وكونها تختلف باختلاف الثقافة والعصر.

3. الرواية والتاريخ: الواقعي والتاريخي:

3. 1. ماذا يفعل الروائي حين يستقي مكونات "مادته الحكائية" من غير الزمان الذي يعيش فيه؟

3. 1. 1. هل يكتب رواية تاريخية، باعتبارها خطابا أي نوعا سرديا له خصائصه ومميزاته الطبيعية والوظيفية؟ ولا غضاضة هنا أن يخرج عن قواعد النوع كما هي ممارسة في التقليد الأدبي الذي أسس لها أو كما هو منظر لها في الأدبيات التي اهتمت بالرواية التاريخية. كأن يكتب مثلا رواية تاريخية جديدة لا صلة لها بالرواية الكلاسيكية التي نجدها عند والتر سكوت أو جورجي زيدان،،، ومن سار في هذا الاتجاه. وفي هذه الحالة تظل روايته تاريخية ولكنها تندرج في سياق تطور أو "تاريخ" الرواية التاريخية وقد صار لها تاريخها الخاص شأن كل الأنواع الأدبية؟

3. 1. 2. أم أنه يكتب "رواية" بغض النظر عن نوعها التاريخي، فيستثمر المادة الحكائية التاريخية مقدما إياها بطريقة خاصة لا تحافظ على "نوعية" الرواية التاريخية كما مارسها كتاب هذا النوع الروائي؟ وهو في خرقه قواعد النوع، يسلك طريقا آخر يجعل "الرواية" تندرج ضمن نوع آخر، لا صلة له بالرواية التاريخية، حتى وإن ظلت المادة التي يشتغل بها تاريخية؟

3. 2. 1. إننا هنا، في صلب إشكالية "النوع الروائي". فإذا كنا بحسب السؤال الأول (3. 1. 1) نحدد صلة الرواية بالمادة كإطار لتحديد نوعيتها، فإننا في السؤال الثاني (3. 1. 2) لا نقيم للمادة أي أساس، ونعتبر ما يحدد نوعية الرواية ليس مادتها، ولكن خطابها أيا كانت المادة المشتغل بها.

3. 2. 2. ما يدفعنا إلى طرح هذه التساؤلات، يتصل بطبيعة الرواية في حد ذاتها. فإذا كنا في مراحل البدايات الأولى للرواية العربية وحتى الأجنبية أمام تصنيف الرواية التي تتخذ مادتها من التاريخ بأنها رواية تاريخية، بتنا مع ظهور نظريات لا تؤمن بالنوع، وخصوصا منذ السبعينيات من القرن العشرين أمام، مفهوم "النص" بديلا عن الجنس أو النوع. فالروائي يكتب "رواية" بغض النظر عن نوعها وبدون أي فكرة مسبقة عن النوع الذي يمكن أن تندرج فيه.

هذه النظريات التي تلغي "الأنواع" وجدنا الكتاب ينتصرون لها، ونرى العديد من الروائيين يكتبون روايات على أساس مواد تاريخية ولكنهم لا يقرون بأنهم يكتبون رواية تاريخية. لقد صار يبدو، بمقتضى هذه التصورات أو كصدى لها، مفهوم "الرواية التاريخية" وكأنه مفهوم قدحي ما دام يوحي إلى نوع روائي وليد البدايات الأولى لتشكل الرواية العربية، كما أننا نجد من يعتبرها نوعا هجينا، ويتصل بالكتابة للأحداث: إنها نوع ثانوي وقليل الأهمية[1].

3. 2. 3. يذكرني هذا الوضع المتصل بعلاقة الرواية بالتاريخ بعلاقة الرواية بالذات. فإذا كان الروائيون يكتبون نصوصا سردية يدرجونها تحت اسم "السيرة الذاتية" باعتبارها نوعا يتمحور حول "ذات" الكاتب، بتنا وتحت طائلة ما أثاره مفهوم السيرة الذاتية من إحراجات والتباسات مرافقة لصلتها بالأخلاق والحميمية الذاتية التي لا تزال مجتمعاتنا ترفضها ولا تستسيغها، أمام تهرب الروائيين من تحديد نوعية نصوصهم المتمحورة على الذات. وصار مفهوم الرواية حتى وإن تركزت على "ذات" الكاتب هو الرائج في هذا النوع من الكتابات. وكأني بالكاتب ينفر من قبول ترتيب "ذاتيته" السردية في خانة السيرة الذاتية.

إنه يكتب رواية وكفى، حتى وإن تمحورت على الذات أو على شذرات منها، لأن الكاتب لم يلتزم بـ "قواعد" السيرة الذاتية. ولا يمكن قراءتها في ضوء السيرة الذاتية وقد اتخذت لبوسا مخالفا لما هو معهود في الكتابات السير ذاتية التقليدية. لقد تم مزج الواقع "الذاتي" بالتخييل الفني. فالذات تمتح من واقع الذات، ولكنها لا تتقيد بقوانين السيرة الذاتية وشروطها التي تتميز بها النصوص التي

---

(1) *Caliban*, Revue de littérature comparée, n. VIII, Université de Toulouse Le Mirail, 1990.

يدرجها أصحابها في خانة هذا النوع.

لكن إدراج البعد الذاتي متصلا بـ "التخييل" الفني أدى بنا إلى الحديث عن "نوع" جديد هو "التخييل الذاتي" (Autofiction) أو "الحكي الذاتي" (Auto Récit). إنه "تحوير" للسيرة الذاتية (الكلاسيكية)، أو تحول عنها بكتابة نوعية "هجينة": تجمع بين الذاتي والتخييلي. وإذا كان هذا النوع من الكتابة، في المغرب مثلا، اعتبر داخلا في نطاق الرواية (كل شيء رواية)، فإنه ومع اتساع الكتابات التي تنهل من الذاتي والتخييلي من جهة، وتطور الدراسات النظرية التي اهتمت بهذا النوع، ابتدأ الإحساس و"الاعتراف نسبيا" بـ "**نوعية**" هذا الإنتاج السردي الذي صار يؤطر تحت اسم "التخييل الذاتي".

منذ أن ظهر مفهوم "التخييل الذاتي" بدأت الدراسات تهتم به "**نوعا**" سرديا له خصوصياته و"قواعده". أي أن التحديد "النوعي" لهذا النمط الكتابي هو الذي أدى إلى العناية به وتجاوز المفهوم العائم "الرواية".

3. 2. 4. هذا التشابه في استثمار الذات والتاريخ في الأعمال السردية الجديدة ينبئ بأن هناك تحولا على صعيد الوعي بالكتابة. يتأسس هذا التحول على قاعدة أن الرواية يمكن أن تكون في آن واحد نوعا أو نصا، وأنها لا تتحدد على قاعدة "المادة الحكائية" التي تتخذها أساسا لانبنائها الخطابي. يقول لسان الحال الروائي الذي يستقي مادته من التاريخ: إنه يكتب رواية ولا يجب أن يدرج عمله في نطاق الرواية التاريخية. ويقول الكاتب الذي يؤسس نصه السردي على مادة حكائية تنبني على ما يتصل بحياته الشخصية إنه يكتب رواية لا سيرة ذاتية. إنهما معا لا يقران بكتابة الرواية التاريخية أو السيرة الذاتية، ولكنهما يكتبان الرواية.

لكن هذه المواقف الواعية والمتموقفة ضد النوع تجعل الرواية فوق أي نوع. إنها تتعالى عليه وتأبى أن تصنف في أدراج أي تصنيف أو تنميط. فهل يمكننا التسليم بهذا "النص" المبالغ فيه، وإعادة تصنيف رواية ما في نطاق نوع ما رغم ادعاءات صاحبها؟ ذلك ما سنحاول البحث فيه من خلال التساؤل عن ماهية "الرواية التاريخية".

3. 3. ما هي الرواية التاريخية؟

كل التعريفات والتحديدات التي تقدمها لنا المعاجم والدراسات المختصة حول الرواية التاريخية[1] وهي تطرح هذا السؤال تكاد تتفق على كون الرواية التاريخية عملا سرديا يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخييلية حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة. إننا في الرواية التاريخية نجد حضورا للمادة التاريخية لكنها مقدمة بطريقة إبداعية وتخييلية. ولهذا السبب نجد كل الذين حاولوا البحث فيها يلجأون إلى المقارنة بين السرد التاريخي والرواية التاريخية مميزين بينهما من جهة الحقيقة والخيال. فكلما كان السرد التاريخي ميالا إلى الحقيقة وسرد الأحداث التي يمكن التحقق من واقعيتها أي مطابقتها للوقائع، كانت الرواية التاريخية ألصق بالتخييل وبالإبداع السردي.

إن الرواية التاريخية كما سبقت الإشارة تنهض على أساس مادة تاريخية، لكنها تقدم وفق قواعد الخطاب الروائي (القائم على البعد التخييلي مهما كان واقعيا أو حقيقيا) وهذا التخييل هو الذي يجعلها مختلفة عن الخطاب التاريخي. فما هي العناصر التي تحدد نوعيتها أي انتماءها إلى نوع محدد هو الرواية التاريخية؟

قبل محاولة تقديم جواب عن هذا السؤال يجدر بنا تدقيق المقصود بالمادة التاريخية في علاقتها بالواقع وبالزمان معا لصلتها الوثيقة بهما، لأن هذا التحديد سيمدنا ببعض عناصر الإجابة التي تمكننا من تدقيق علاقة التاريخي بالواقعي في الرواية إجمالا وفي الرواية التاريخية تحديدا.

---

(1) راجعنا في هذا النطاق عدة مصادر منها:

- جورج لوكاش، الرواية التاريخية، تر. صالح جواد الكاظم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005.

- Le roman historique, George Lukacs, PBP, 1965.
- Le roman, Michel Raimond, Armand Colin,1989, pp. 35-60.
- Le roman historique: Essai de définition, www.Crdp.Toulouse.fr.
- Pour un approche narratologique du roman historique, in: www.fabula.org.

واستعنا بمادة الرواية التاريخية وما يتصل بها من خلال المعاجم والموسوعات التالية:

Encyclopædia Universalis France S.A. 2003, Version 9.

Dictionnaire International des Termes Littéraires, www.ditl.info.

3. 3. 1. المسافة الزمانية: تتحدد الرواية التاريخية كما أسلفنا من خلال كونها تعتمد حكي أحداث وقعت في الماضي، الشيء الذي يعني وجود مسافة زمانية جوهرية (تقاس بالعقود والأجيال والقرون) بين زمان الحدث التاريخي المقدم في الرواية، وزمان كتابتها. وإذا كان بعض الروائيين ينكرون وجود هذه المسافة، وذلك بهدف إعادة الحياة إلى الماضي (دوماس) نجد آخرين يبحثون عن تعالقات بين الماضي والحاضر، ويرون أن اعتماد الأحداث الماضية يسمح باستخلاص الدروس التي يمكن تطبيقها على الحاضر. وفي الحالة الثانية تغدو المسافة الزمانية قائمة، الشيء الذي يتيح إمكانية الحكم على الماضي.

لكن هذا التمييز القائم على المسافة الزمانية يفرض علينا التساؤل عن حدود هذه المسافة وعلاقتها بالزمان. إنها تمتد لتتسع إلى الماضي البعيد جدا والمقيس بالقرون الغابرة. كما أنها يمكن أن تضيق لتشمل الزمان القريب والممتد في الحاضر والذي يمكن قياسه بسنوات محدودة بين زمان الأحداث المقدمة في الرواية وزمان الكتابة، الشيء الذي يدفعنا للسؤال عن إمكان الحديث عن رواية تاريخية للحاضر؟

لقد عاد نجيب محفوظ، مثلا، إلى مصر القديمة وقدم ثلاث روايات مستمدة من التاريخ الفرعوني. لكنه أيضا كتب ثلاثية تتناول حقبة من "التاريخ" المصري الحديث، حيث هناك مسافة زمانية بين زمان الوقائع والأحداث وزمان الكتابة، فما الذي جعل النقاد يعتبرون الثلاثية الأولى تاريخية، والثانية واقعية؟[1].

واضح من خلال هذا التمييز أن المسافة كلما كانت بعيدة جعلتنا ندخل دائرة التاريخ، وكلما كانت قريبة من زمان الكتابة وقع التردد في إدراجها في نطاق التاريخ أو غيره. يبدو لنا ذلك بجلاء في كون العديد من الروائيين وعلى رأسهم بلزاك يعتبر نفسه "مؤرخ" العصر الذي يعيش فيه. وهذا ما دفع بالروائي مالرو إلى صياغة مفهوم "الرواية التاريخية المعاصرة" للدلالة على الروايات التاريخية التي تستمد مادتها الحكائية من العصر الذي تتناوله وتكون المسافة الزمانية فيه مقدرة بسنوات معدودات. وبحسب هذا التصور للرواية التاريخية المعاصرة يمكننا إدراج العديد من

---

(1) يبين فيصل دراج أن محمد دكروب ونجيب سرور توقفا عند البعد التاريخي الذي تحاوره الثلاثية وهي تحدد موضوعها "التاريخي" ببدايتها المسجلة في 19 أكتوبر 1917، انظر كتابه: الرواية وتأويل التاريخ، ص 143 وما يليها.

الروايات التي تستقي مادتها من "الواقع" الذي تتناوله بغض النظر عن حدود وطبيعة المسافة الزمانية الموجودة بين زمان الأحداث وزمان الكتابة والقراءة.

إن عنصر الزمان مكون أساس لتحديد "نوعية" السرد. ولما كان السرد (من خلال الخطاب) يتقدم إلينا عادة بعد وقوع الفعل (الحدث) الذي يسرده، كانت الأفعال المسرودة جميعها داخلة في الماضي (زمان القصة) المختلف عن حاضر النص الروائي الذي يتحقق من جهة في زمان الخطاب ومن جهة ثانية في زمان النص (زمان الكتابة والقراءة). فهل يمكننا تبعا لهذه العلاقة الزمانية بين زمان القصة وزمان النص والتي تلغى فيها المسافة الزمانية، أن نعتبر أي عمل روائي يستمد مادته الحكائية من وقائع الماضي البعيد أو القريب رواية تاريخية؟[1].

3. 3. 2. الحقبة الزمانية: لابد لنا من تدقيق المسافة الزمانية وتحديدها وإلا اعتبرنا أي رواية ما دامت تعتمد معطيات تاريخية داخلة في نطاق الرواية التاريخية، ولقلنا تبعا لذلك مع بنسالم حميش: "إن الرواية تاريخ، والتاريخ رواية"، ولأضفنا معه أيضا لتفسير هذه العلاقة أن المؤرخ يروي تماما كالروائي "وهناك في أعمال وإن كانت تاريخية، إرهاصات الحكي الروائي والممارسة السردية مثل نصوص المسعودي والطبري وابن الأثير وابن خلدون والمقريزي"[2].

ونجد تأكيدات كثيرة لمثل هذه العلاقة كما تلخصها لنا قولة كَنكور الشهيرة التي يبين من خلالها كون "الروائي مؤرخ الحاضر" أو قوله مميزا بين الرواية والتاريخ بأن "التاريخ رواية ما وقع، وأن الرواية تاريخ ما كان يمكن أن يقع"[3].

يدفعنا هذا التدقيق إلى التمييز بين الواقعي والتاريخي وفق تحديد خاص، وإلا أدرجنا كل الروايات التي تكتب أيا كانت في خانة الرواية التاريخية. إن كل

---

(1) في الملتقى الروائي الثالث الذي عقده المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة خلال الفترة، 24 فبراير و1 مارس 2005، وكان تحت عنوان الرواية والتاريخ، وهو الذي شاركت فيه بمداخلة تحمل عنوان: "الرواية والتاريخ: السرد والمرجع"، قدمت عروض عديدة تتناول روايات معاصرة على أنها روايات تاريخية أو ذات صلة بالتاريخ فقط لأنها تنطلق من وقائع وأحداث مسجلة في الزمان؟ بحيث صارت كل الروايات تاريخية.
ولقد صدرت أعمال هذا الملتقى تحت عنوان:
– الرواية والتاريخ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2008.

(2) حوار مع الأديب المغربي بنسالم حميش: الرواية أقدر على تشغيل قيمة الجمال وإشاعتها.

(3) Pierre-Louis Rey, Le roman, Hachette, 1992.

الروايات العربية الحديثة نجد فيها أصداء ومواكبة للواقع العربي الحديث من أبسط تجلياته إلى أعقد منعطفاته: فالأحداث الأساسية في التاريخ العربي الحديث يحبل بالوقائع الحقيقية التي يشتغل بها الروائي المعاصر (هزيمة 1967، حرب 73، حرب الخليج الأولى والثانية واحتلال العراق،،،) فهل يمكننا إدراج كل الروايات التي تناولت، على سبيل المثال حرب 67 و73 روايات تاريخية مثل الحرب في بر مصر، ويحدث في مصر الآن، وبيروت، بيروت والكرنك وملف الحادثة 67، والوقائع الغريبة وعودة الطائر والزمن الموحش،،، واللائحة طويلة؟

لا يمكننا الحديث عن رواية تاريخية "معاصرة" في رأيي لأنه لا يكفي اعتبار المسافة الزمانية بين زمان الحدث أو القصة وزمان الكتابة، لابد، والحالة هذه، من إدراج مفهوم "الحقبة الزمانية" الذي يمكن أن ندخل فيه زمان القراءة العام لأن المسافة الزمانية، في متخيل القراءة، تظل قائمة بين الواقع في الحاضر (الآن)، والواقع في الماضي (التاريخ). وبالنسبة إلينا لا يمكننا قياس المسافة الزمانية باعتماد العقد أو الجيل أو القرن، ولكن بما يمكن تسميته بالحقبة الزمانية، ونقصد بها المدة التي تشترك بمجموعة من المواصفات المتصلة بالعصر المحدد، وتلتقي في مجموعة من المقومات وعلى المستويات كافة، بحيث تجعلها مباينة للحقبة التي تسبقها أو تليها على المستويات كافة: طبيعة التفكير، اللغة، الملابس، العمارة،،،

هذا التباين بين "الماضي (التاريخ)" و"الحاضر (الواقع)" أساسي للتمييز بين الزمانين لأن بموجبه يمكننا إقامة المسافة التامة بين واقعين مختلفين على مستوى المادة الحكائية والخطاب معا. وفي القولة التي صدرنا بها هذه الدراسة لعبد الرحمن منيف ما يدل دلالة قوية على إحساس الروائي بالزمان، لأن انتهاء القصة في التاريخ يمكن الروائي من التعامل معها وفق منطق مخالف لما يتحتم عليه التصرف به في حال شعوره بأن ما يرويه لا يزال ممتدا في الزمان الحديث. ونجد هذا الإحساس عينه، وبنفس الحدة في قولة محمد فريد أبو حديد الذي يعلن: "هناك مزية جديدة للحادثة التي تؤخذ من التاريخ، هذه المزية هي أنّ المصائر تقررت والحيوات انتهت، والعظات وقعت، والجزاء الطبيعي والحكم التاريخي قد استقر. عندئذٍ يمكن للفنان أن يجد أرضاً ممهّدة؛ لأنّ التاريخ قد وضع البداية والنهاية لكل

قصّة تاريخية. فعلى الكاتب أن يجوس في أناة وتلطف وعمق خلال العلاقات البشرية في التاريخ"[1].

إنه تصريح واضح الدلالة على أن الروائي يتعامل مع المادة بشكل مختلف بناء على تحديد موافق لما نتبناه بصدد الحقبة الزمانية. ولا يتعلق الأمر فقط بالكاتب، فحتى القارئ يحس الإحساس نفسه حين يرى المسافة الزمانية المجسدة بين زمان القصة في الرواية والعصر الذي يعيش فيه أكثر بعدا وتمايزا. فكلما كانت الحقبة الزمانية مفارقة، أتاح له ذلك إمكانية أبعد في معايشة المصائر المقدمة ومعانقة الوقائع المحكية بطريقة لا تخلو من عمق ومعرفة ومطابقة مع التاريخ. في بعض الأفلام، يكفي أن نشاهد ملصق الفيلم، أو الصورة الأولى منه، لنتأكد من أننا في فضاء التاريخ: الديكور، الملابس،،، ويمكن قول الشيء نفسه عن الفانتازيا أو روايات الخيال العلمي...

وفق هذا الإطار يمكن اعتبار الحقبة الزمانية العربية الحديثة التي نعيشها إلى الآن والتي لم تنته بعد، قد دشنت منذ دخول الاستعمار إلى العالم العربي. لقد حدثت بفعل هذا العامل تحولات جوهرية في الحياة العربية غيرت مسارها، وجعلتها تختلف عن الحقبة السابقة التي عاشها العرب قبيل الاستعمار.

إن الرواية العربية التي تتعامل مع حقب لا تتصل بهذه الحقبة الحديثة تدخل، في تصوري، في نطاق التاريخ. أما الروايات التي تستقي مادتها من الحقبة الحديثة والمعاصرة، فلا يمكن إدراجها في النطاق نفسه، ويمكننا تصنيفها وفق ملامحها الخاصة. بهذا التمييز نقيم المسافة الزمانية بين العصر الحديث والعصور القديمة، ونعتبر الروايات التي تستمد مادتها من تلك العصور تاريخية ونظيراتها المتصلة بوقائع العصر الحديث وأحداثه مهما كانت درجة "حقيقيتها" داخلة في نطاق العصر، وعلينا تأطيرها بحسب الأنواع التي يمكن أن تقدم في نطاقها.

هكذا يمكننا وضع مسافة بين التاريخ (الماضي) والواقع (الحاضر). ونميز بينهما وفق العناصر التالية كما يمكن أن تتقدم إلينا من خلال المتن الروائي العربي الحديث.

3. 4. طبيعة المادة: الوقوع والاحتمال: نميز بين الواقعي والتاريخي من خلال الأحداث والوقائع، فهي في الرواية التاريخية عموما **واقعة** فعلا، أي أن القارئ

---

(1) نقلا عن أبو بكر حميد، www.lahaonline.com.

يتعامل معها بأنها حوادث "جرت" ويمكن التأكد منها بالرجوع إلى مختلف التدقيقات التي تمدنا بها الخطابات التاريخية، سواء تعلق الأمر بالزمان أو الشخصية أو الفضاء. أما في الرواية غير التاريخية فهي **ممكنة الوقوع** (الاحتمال) لأن بعدها التخييلي الكامن في نوعية الخطاب ذاته يستدعي من القارئ تأجيل أو إلغاء قبول وقوعها، حتى وإن كانت هناك مؤشرات زمانية أو شخصية لا حصر لها تشي بوقوعها فعلا، لأنها عادة تقع في الخلفية على نقيض الرواية التاريخية التي تتقدم إلى القارئ على أنها تنبني على ما وقع. إن **ما وقع** يحتل المرتبة الأولى في الخطاب وهو يتجلى من خلال المادة الحكائية التي تفارق ما نتعارف عليه في حياتنا اليومية، مهما كانت درجة التخييل الموظفة في الخطاب.

3. 5. المرجعية: يسلم القارئ بتاريخية الأحداث المقدمة إليه في نص ما من خلال مرجعيته: فهي مادية ويمكن التحقق منها على وجه الإجمال، وما لا يمكن التأكد منه يظل داخلا في نطاق الزمان (التاريخ) الذي لا نعرف كل تفاصيله. أما في "الواقعي" فالمرجعية وهي تزاوج بين المادي الملموس الذي يمكن التثبت منه من خلال بعض المؤشرات الدالة عليه، والتخييلي الذي يمكن أن يثير الالتباس لدى القارئ فيتولد لديه الإحساس بأن ما يقرأ لا علاقة له بالتاريخ، وأن الإطار الموظف هو فقط ذريعة أو علامات على صلة الحدث بما وقع أو ممكن أو محتمل الوقوع.

3. 6. قانون الكتابة: إن وقوع الفعل أو احتماله والمرجعية التي تتحدد في البعدين الواقعي والتاريخي تتأكدان من خلال ما نسميه بـ "قانون الكتابة" أو المبدأ الذي يعين التواصل بين الكاتب والنص والقارئ، وهو يكمن في مجموعة من الآليات التي تحدد عملية الكتابة والقراءة وتعمل على تعيين الميثاق الذي بمقتضاه يمكننا تحديد النوع في زمان معين.

لقد اعتاد القارئ في تعامله مع الرواية التي تكتب عن العصر أو الحقبة التي يعيش فيها (الحاضر) أن يجد ما نسميه قانونا أو مبدأ متضمنا يبعده عن اعتبار علاقة الرواية بـ "ما وقع" فعلا، وإن حضرت فيها أحداث ووقائع كبرى معروفة لديه أو موحية إليه، من خلال مناص إعلاني يوجه القارئ إلى البعد التخييلي للوقائع المقدمة في الرواية. لطالما قرأنا روايات تبتدئ بهذه الصيغة: "إن أي تشابه بين ما يقدم في الرواية والواقع هو مجرد صدفة".

لكن هذا القانون لا نجده في الروايات المتصلة بحقبة غير الحقبة التي يكتب فيها الروائي. إننا في "الواقعي" نلغي البعد المرجعي ووقوع الفعل أو الحدث، مهما بلغت درجة هذا المرجع ونوعيته، ولذلك تحدثنا عن الاحتمال، لأن كل شيء يقدم على أنه تخييل، وكل ما تتضمنه الرواية لا "يعكس" الواقع، حتى وإن كانت هناك إشارات دالة عليه. إن هناك "مشابهة" بين الرواية والواقع الذي تمثله (قانون المشابهة أو التمثيل).

أما في الرواية التاريخية، فلا نجد ما يدل على وجود هذا القانون رغم الحضور الكبير للبعد التخييلي فيها. بل على العكس من ذلك، يحضر ما يمكن أن نسمه بـ "قانون المطابقة". بمقتضى هذا القانون يرمي الروائي، من خلاله، إلى الإيحاء، بـ "تاريخية" ما يحكيه، وبأن الأحداث المقدمة تروى وكأنها "جرت" فعلا في الواقع التاريخي على النحو الذي تمثله الرواية. ولو كان للروائي التاريخي مُناص كالذي نجده في الرواية غير التاريخية لكان على الصيغة التالية: "إن هناك مطابقة تامة بين ما تقدمه الرواية والتاريخ وحتى فيما يبدو لك خياليا فثمة درجة عليا من المطابقة". ونجد مصداق هذه الصيغة في اعتماد المؤشرات التاريخية بكثرة، وفي أقوال عتاة الرواية التاريخية الكلاسيكيين ما يدل على ذلك وهم يبينون علاقتهم بالتاريخ بطريقة مباشرة.

يضعنا هذا القانون بصيغتيه (المشابهة والمطابقة)، في ضوء مفهوم المسافة الزمانية والحقبة الزمانية بالمعنى الذي حددناه، بجلاء أمام اختلاف الواقعي عن التاريخي في الرواية، من خلال "مفارقة" إبداعية وتخييلية (سردية) نحدد من خلالها الرواية ونميز ضمنها بين نوعين كبيرين مختلفين:

- في الأولى نجد أنفسنا أمام "**صدفة**" واقعية (الرواية اللاتاريخية).
- وفي الثانية أمام "**قصد**" تخييلي (الرواية التاريخية).

لقد اعتبرنا هذا التمييز يقوم على "مفارقة"، كي لا نقول مغالطة، وجعلنا كلا من الصدفة والقصد بين مزدوجتين، وكأن الروائي يريد أن يقول لنا إنه لا يرمي إلى تقديم الواقع أو تمثيله. ويبدو ذلك في كونه يوجه مبدأ "المشابهة" بين الرواية والواقع نحو "الصدفة" التي لا يتحمل فيها النص الروائي أي مسؤولية. أما في ما يتصل بعلاقة الرواية والتاريخ فيتجلى من خلال الإلحاح الضمني، باعتماد مبدأ

"المطابقة"، المبني على "قصد" الكاتب في تقديم "الواقع" التاريخي كما هو حتى وإن تم ذلك بطريقة تخييلية.

3. 7. يمكننا أن نستنتج مما تقدم، ونحن نحاول تقديم الخصوصية النوعية للرواية التاريخية عن غيرها من الروايات بناء على العلاقة القائمة على مستوى الزمان في صلته بالسرد والمادة الحكائية، أن المعادلة التالية تلخص لنا ما نميز به بين "الواقعي" و"التاريخي" على النحو التالي:

- الواقعي: يستند إلى مبدأ "المشابهة" بين الرواية والواقع، وفي هذه المشابهة إيهام بـ "واقعية" الرواية التي تقدم ليس الواقع، ولكن "المحتمل".
- التاريخي: يقوم على مبدأ "المطابقة" بين الرواية والواقع، وفي هذه المطابقة إيهام بـ "تاريخية" الرواية التي تقدم "الواقع" كما جرى فعلا.

إن كلا من الإيهامين بالواقعية والتاريخية هو موئل المفارقة التي أومأنا إليها، وهي جوهر الإبداع السردي الذي يتحقق من خلال فعل "التخييل" حيث كل رواية تقدم شيئا، وتوحي لنا بأنها تقدم غيره، وإن حصل وانتبهنا إلى ما يفيد العكس، كان الجواب "الفني": إن ذلك يعود إلى الصدفة أو القصد.

يمكننا إعادة صياغة وتقديم هذا الجواب من خلال هذا الشكل:

التخييل (الرواية)

الواقع	**التاريخ**
الصدفة	**القصد**

4. على سبيل التركيب: عود إلى الخبر:

إذا كان الخبر الواحد يقدم لنا في سياقين مختلفين وبطريقتين مباينة إحداهما للأخرى، كانت كل طريقة تقدم لنا نوعا مختلفا عن الآخر. فعندما يحكي لنا راو في مجلس خبرا يقدمه لنا من خلال شخصيات تاريخية معروفة لدينا وفي فترة زمانية محددة بالسنوات وفي مكان معروف جغرافيا وتاريخيا، نكون أمام خبر "تاريخي" يريد من خلاله مرسله التأكيد على "صحة" الخبر ووقوعه فعلا في الزمان. أما عندما يسلب مرسل آخر عن الخبر بعده التاريخي، ويقدمه غفلا من أي إيحاء إلى زمان مضى، ويرهنه بجعله يجري في زماننا نكون أمام خبر "غير تاريخي" ونتعامل معه بكيفية مختلفة.

يجمع بين الخبرين البعد السردي، وطريقة الخطاب التي قدما لنا من خلالهـــا، فيكون ذلك بابا آخر يمكن أن نتلمس فيه الفروقات بين الخطابات من حيث بعدها التخييلي، والوظائف التي تضطلع بها انطلاقا من طبيعة النص، ومختلف ما يعتمل فيه لتحقيق أبعاده الجمالية والمعرفية. وتلك قضايا أخرى يمكن أن تفتح لنا أسئلة أخرى نضطلع بالبحث فيها في دراسات توسعها وتفتحها على النظرية الأدبية عمومـــا، ونظرية الأنواع السردية على نحو خاص.

الفصل السابع

الزمن والسلطة في الخطاب الروائي

1. تقديم: الرواية والمعارضة:

يمكن للشاعر أن يكون مؤنسا للسلطان ونديما له. كما يمكنه أن يمدحه أو يهجوه، وتاريخ الأدب العربي يمدنا بنماذج لا تنفذ في هذه الأبواب والأغراض. أما الراوي فهو حين يسرد، ولو للسلطان أو الأمير، وإن كان الهدف الظاهر هو إمتاع السلطان أو مؤانسته، فالمقصد الأساس يظل هو ضرب المثل (كليلة ودمنة) أو استخلاص العبرة والنظر في العواقب (الليالي). أهو الفرق بين شكلين تعبيريين، لكل منهما ضروراته ومستلزماته؟ أم أن تطويع هذين الجنسين في الاستعمال جعل كلا منهما يتعهد خاصية من خاصيات التمثيل الوجداني والمعرفي للإنسان، ومن ثمة صارت المستلزمات والضرورات جزءا من ممارسة كل شكل على مدى التاريخ، فكانت محددة لطابع كل جنس؟

لقد تخلى الشاعر في العصر الحديث، نسبيا، عن المجيء إلى السلاطين، لكنه، مع ذلك، ظل إلى حد ما أسير الانطلاق من الذات في التعبير عن علاقتها بالعالم، ذلك الانطلاق الذي جعل الشعر في زمان ما (العصر العباسي مثلا) قابلا لأن يكون موضوعا لإيناس السلطان وإمتاعه بامتياز. أما الروائي، فهو منذ البداية، كان فن المعارضة لأنه ضد السلطة كيفما كان نوعها. وكان قدر الرواية، منذ ظهورها، أن تكون سليلة الواقع الذي تمثله، لأنها وريثة السرد، (الخبر)، فتضرب في أعماق العلاقات بين الناس لـ "تخبر" عن الشؤون والشجون، وكيف تتولد الأحداث وتتنامى متسارعة، مع الزمن، إلى نهايتها أو لا نهايتها.

بين ذاتية التعبير وموضوعية التمثيل يبرز لنا الفرق بين الشعر والسرد. لذلك كان السرد أبدا تجسيدا للعالم من خلال رؤية راو يتكلف بتمثيل الواقع من منظوره الخاص طبعا. لكن هذا المنظور، حتى وإن كان ذاتيا، فإنه يظل يحمل جوانب متميزة تتصل بالموضوع الممثل. هذه الجوانب هي التي يمكننا

الانطلاق منها في التأكيد على خصوصية السرد، مهما كانت الرؤية المنطلق منها، ما دامت في أغلب الحالات تتلاءم مع طريقة التمثيل التي ينطلق منها الراوي في تقديم عالمه السردي (لقد كان بلزاك ينتمي فكريا لطبقة، لكنه كان روائيا يعبر عن أحوال الناس وتناقضات المجتمع بشكل جعله يناقض الطبقة التي ينتمي إليها).

نريد في هذا الفصل، أن نبحث في كيفية تجسيد السلطة (باعتبارها محورا دلاليا يستقطب شبكة معقدة ومركبة من الدلالات والمفاهيم) داخل الرواية العربية الجديدة وما يتصل بها من صور. ونربط حديثنا هذا ببعض آلياتها التي تتحقق من خلال الزمن، لأننا رأينا أن رصد مختلف التيمات التي تنهض على أساسها لا يمكن إلا أن يمتد إلى ما نهاية للتعالق المركب بين عدة جوانب تتصل بها. إن الزمن عنصر أساس في السرد، وفي الرواية خاصة، لأنه يتسع ليكون في آن واحد مادة للحكي، وطريقة لتقديمها له أيضا. لذلك اخترناه مقوما مركزيا لنعالج من خلاله "السلطة" ومختلف تجسيداتها من خلال بعض النماذج من الخطاب الروائي العربي، لأننا لامسنا من خلال الاشتغال بهذا الموضوع بأنه من الشساعة بحيث يصعب تحديده أو محاصرته، وكأني بالرواية العربية، وخاصة بعد هزيمة 1967 تركز اهتمامها بصورة كبيرة على السلطة أو بعض تجلياتها بمختلف الأشكال التي يمكن أن تتحقق من خلالها. ونجد في قول الغيطاني، خير تعبير عن هذا النزوع المشترك لأنه يلخص تصورا قائما لدى أغلب الروائيين بقوله:

"فأنا مشغول بجوهر السلطة.. بالبناء الفوقي وبالذات في مصر. فنحن دولة قديمة، لكن – كما أعتقد – أن أساليب الحكم لم تتغير فيها. بمعنى أنها تأخذ أشكالا فقط. من يجلس على ذروة الهرم يشعر بنفسه ليس كمثل أي شخص آخر في العالم. إنه إحساس الديكتاتور، ومع ذلك نطلق عليه ديموقراطي!! هذا وضع استثنائي جدا بالنسبة لمصر. وهذه مشكلة تخصنا نحن فقط"[1]. لكن الصورة التي يختزلها الغيطاني بخصوص مصر، يمكن تعميمها على كل الأقطار العربية. وذلك ما يمكن تبينه في النقطة التالية.

---

(1) صحيفة الصحافة (السودانية)، حوار مع الغيطاني أجراه أحمد ضحية، العدد رقم 4626، 25 أبريل 2006.

2. الزمن والسلطة والرواية:

2. 1. إشكالية السلطة:

لا غرابة في أن تحتل السلطة مركز اهتمام الإنسان والخطاب العربيين عامة والروائي خاصة. فبعد قرون طويلة من الاستبداد الشرقي الذي ختم بالحكم العثماني وهو نموذج لهذا الاستبداد، جاء الاستعمار، الفرنسي والبريطاني والإيطالي،،، والاستيطان الإسرائيلي وأخيرا الأمريكي، لينسي الإنسان العربي كل التاريخ الاستبدادي، ويضعه وجها لوجه أمام استبداد لا يقل بشاعة ولا عنفا عن السابق. ولم يخرج هذا الاستعمار إلا بعد أن أوجد بنيات تسانده في إدامة استبداده عن بعد، وإن كان يتحقق من خلال ذيوله بعد أن هيأ لهم ظروفا أوسع للمراقبة من خلال المؤسسات الجديدة التي أقامها، والمتمثلة في "الإدارة" أو "المكتب" أو "مركز الشرطة" التي غدت منذ دخول الاستعمار مؤسسات تابعة للسلطة منبتة في كل مكان، تحت ذريعة تقريب الإدارة من المواطنين، تحصي الأنفاس، وتراقب من خلال عيونها التي لا حصر لها وذلك عبر جهاز يتكون من الفئات العاملة مباشرة أو المتعاونة ضمنا.

حصلت الأقطار العربية على استقلالها في الخمسينيات والستينيات، وجاءت انقلابات في مصر وسوريا والعراق والجزائر وليبيا،،، لإقامة أنظمة وطنية وثورية. وبقيت فلسطين خاضعة لاستعمار استيطاني، وحافظت أو تشكلت أنظمة أخرى ملكية وسلطانية وأميرية في هذه الصيرورة الحديثة. وخلال كل هذه الصيرورة (الزمن)، وإلى الآن لا تزال "السلطة" العربية تمارس قوتها وتبسط نفوذها على المجتمع العربي بنفس الطريقة والأسلوب، بل مع تطور النظام المؤسسي باستثمار التكنولوجيا، ازداد التفنن في استعمال الشطط في السلطة. فكيف لا يمكن أن تظل السلطة ومختلف مؤسساتها محور اهتمام الإنسان العربي ومختلف خطاباته، وأن تحتل في الرواية، لأسباب خاصة، سنأتي عليها مركز التمثيل السردي والخطابي وموئل الإبداع الفني.

إن مفهوم الحاكم أو الإمام في الثقافة العربية الإسلامية أثار الكثير من الجدال والنقاش بين الفرق والمذاهب. وهو من ثمة يتخذ صورة نمطية لا تتغير،

رغم تغير العصور والأشكال التي يتجسد من خلالها: إنه لم يأت إلى السلطة لا عبر انتخاب، ولا إجماع. وحين يتولى أمور الشعب يغدو **متعاليا على الزمان** لا يتزحزح عن العرش أو الكرسي إلا بالموت أو القتل أو الانقلاب. كما أنه، على وجه الإجمال، وهو يمارس الحكم، يمسك كل شيء بيد من حديد. فهو المتعالي على كل شيء، يجسد كل السلط، ويتمتع بكل الصلاحيات التي تعطيه إمكانية التصرف الفردي وقتما شاء، وأحيانا وفق المزاج الشخصي الخاص الذي لا يعطي الاعتبار لأي شيء. ولقد نجح بنسالم حميش في تجسيد صورة عن هذا الحاكم إجمالا، من خلال اتخاذه صورة "الحاكم بأمر الله" الفاطمي نموذجا للحاكم العربي – الإسلامي[1]، حتى وإن كانت هذه الشخصية مفارقة لأي شخصية ممكنة، إلا أنها، مع ذلك، تظل تحتفظ بالعديد من القسمات التي تشترك فيها مع صورة الحاكم العربي بكيفية عامة. يقول الحاكم بأمر الله: "إن العجز عن فعل الشر ليصيب الإله وقدرة الحاكم باسمه بشلل نصفي،،، وكل حاكم بأمر الله لا يحاكي الله في صفاته لهو ساقط عن الولاية، مزيف الشارات والإمارة" (ص 24).

هذه الملامح العامة، التي تتشكل منها، الصورة النمطية للحاكم العربي، تجعل منه ممثلا عاما لكل من ينتسب إلى جهاز السلطة السياسية من أكبر رجالات البلاط إلى أصغر أي عون في أي مصلحة. إذ من خلال الحاكم "تتشخص" السلطة وكل مؤسساتها لأنها "تمثله" أو تختزل في شخصيته. لهذه الاعتبارات نجد المفاهيم الدالة على الحاكم وما يتصل بالسلطة السياسية مختزلة في مفاهيم مثل: أولو الأمر، الحكومة (في المشرق) أو المخزن (في المغرب خصوصا). وكل من هذين المفهومين يتجسد من خلال "الرئيس" أو "الزعيم" أو "الملك" أو "السلطان" أو "الأمير". إنها مفاهيم، إذا أردنا التمعن في إيحاءاتها وأبعادها التاريخية، نجدها تمتح من حقل المعجم الديني (الإمارة)، أو من الحقل السياسي الحديث مع ظهور الأحزاب (الزعامة أو السلطة). كما أن الاستعمال الشعبي، وخاصة في النكت والطرائف، يوجد بين الفينة والأخرى مفاهيم جديدة للدلالة على عالم السلطة وممثليها، لدواع اتقائية، وعندما تصبح هذه المفاهيم مكشوفة يتم تبديلها بغيرها، وهكذا.

(1) مجنون الحكم، سالم حميش، رياض الريس للكتب والنشر، 1990.

2. 2. السلطة والرواية:

تتغذى الرواية العربية في تجسيدها الواقع العربـــي، باتخاذها السلطة، محورا من محاور انشغالاتها للأسباب التي أتينا على ذكر بعضـــها، والمتعلقـــة ب" الصـــورة النمطية" التي اتخذها الحاكم في التاريخ العربـــي الإسلامي من جهة، وفي الوجـــود والوجدان العربيين من جهة ثانية، وفي الأثر التي يتركه في هذه الحياة مـــن جهـــة ثالثة. إن الرواية بذلك تعكس متخيلا ثقافيا واجتماعيا وتاريخيا عاما تشكل خلال قرون عديدة. وجزء أساسي من هذا المتخيل يتكون منذ التربية الأولى للمـــواطن العربـــي، والذي بمقتضاه يعتبر الحاكم "**ظل** الله علـــى الأرض"، **خليفـــة** الله، **ولي** الأمر.

لقد اهتمت الرواية العربية الجديدة بعد 1967 بالسلطة والحاكم باعتبارهما معا مهندسي الواقع العربـــي وكل مآسيه. إنهما معا، اثنـــان في واحـــد، وراء كـــل المشاكل التي يعاني منها المجتمع العربـــي في العصر الحديث. ولعل أهم سمة، تقدمها لنا الرواية العربية في هذا الاتجاه، تكمن في ما يلي:

أ. لا فرق بين الحاكم العربـــي الحالي، والصورة التي تكونت عنه في التـــاريخ. إنها صورة واحدة. وفي العديد من النصوص الروائية التي وظفـــت التـــاريخ، كانت في واقع الأمر، تقابل بين ما جرى قديما والعصر الحديث، فتبرز من ثمة التشابه الكبير بين العصور القديمة، والواقع الحالي: إنه نفس التعسف والقهر. ويمكن اتخاذ "الزيني بركات"[1] نموذجا حيا لهذا التمثيل الذي يبدو من خلاله "جهاز المخابرات الحالي" سليل ما كان سائدا إبان حكم المماليك.

ب. لا فرق بين نظام الحكم الجمهوري والملكي في العصر الحديث، في الجـــوهر. فهما معا يمتلكان المقومات نفسها، وإن كانت بعض النصوص الروائية تـــبين الفرق أحيانا بين النظام الملكي السابق والنظام الجمهوري الحالي، وذلك فقط لإبراز بعض نقط التفاضل بين النظامين.

نتبين من خلال هاتين النقطتين أن الرواية العربية إجمالا تقدم لنا الصـــورة النمطية نفسها التي تهيمن في الواقع، وهي من ثمـــة تمثـــل الســـلطة في الـــزمن

(1) الزيني بركات، جمال الغيطاني، مكتبة مدبولي، ط 2، 1975.

العربـــي، بغض النظر عن أشكاله وأنماطه، ما دامت ملامح الصورة مشـــتركة وعامة. إنها تمثل تصورا شاملا للسلطة، كما تحققت في التـــاريخ وفي العصـــر الحديث، وكما تتجسد في التصور الشعبـــي والمتخيل الجماعي. وإذا كانـــت هناك روايات جعلت السلطة محورها المركزي من خلال التركيز علـــى بعـــض مظاهرها كما تتحقق من خلال بعض مؤسساتها، فإن قسما وافرا من الروايـــة العربية يتناول بعض تجلياتها عبر تناول جوانب تبدو ظاهريا وكأن لا علاقة لها بها. وكان من جماع مختلف أنواع هذا الحضور أن تبلورت أنواع سردية روائية أو محكيات ذاتية تبرز مظاهر هذه السلطة مثل ما نجد في روايـــة الســـجن، أو السجن السياسي أو الحكي الذاتي عن سنوات الرصاص الذي انتعش في المغرب مؤخرا، أو من خلال روايات تركز على بعض الظواهر التي تتعـــرض لـــبعض المؤسسات الاجتماعية والطائفية وما يتولد عنها من تجليات تعكس لنا بجـــلاء دور السلطة في هذا الواقع.

إن حضور السلطة ومختلف مؤسساتها في الرواية العربية الحديثة لا يكاد يناظره في الرواية العالمية غير ما نجده في الرواية في أمريكا اللاتينية للتشـــابه الكـــبير بـــين التجربتين رغم خصوصية كل منهما. ويتأكد لنا ذلك بصورة عميقة عندما نطلـــع على الدراسة القيمة التي دبجها كريزنسكي بصدد المرجع المركب عن الـــديكتاتور كما يراه كاربونتيي وأستورياس وماركيز وباستوس[1].

سنحاول في هذه الدراسة التوقف في مرحلة أولى على بعض ملامح صورة السلطة (من خلال الحاكم) في الرواية العربية الجديدة، وفي مرحلة ثانية، سنركز على بعض مظاهر البيروقراطية باعتبارها تمثل أبرز تجليـــات الســـلطة العربيـــة متسائلين على آثارها في الحياة اليومية، وكيفية التعبير عنها من خلال الشـــكل الروائي.

---

(1) Krysinski (Wladimir), Un référent complexe: Le dictateur vu par Alejo Carpentier, Miguil-Angel Asturias, Gabriel Garcia Marquez et Augusto Roa Bastos, in Carrefours de signes: essais sur le roman moderne, édition .Mouton,1981, p. 377

3. ملامح صورة السلطة في الرواية العربية:

3. 1. صورة الحاكم:

يتم اعتقال الراوي في رواية "مزاغل الخوف"[1] لجاسم الرصيف، دونما سبب وجيه، ويفسر لنا ذلك بقوله: "لم أفعل ما يسيء إلى "الحزب" أو "الحكومة". ولكن نظرة واحدة على بطاقة هويتي في السيطرة، وأنا عائد من دهوك، نقلتني مقيد اليدين إلى هذا المكان" (ص 13).

وفي المعتقل يجد نفسه غريبا وسط كل الموقوفين. وبما أنه لم يفعل ما يوجب اعتقاله فإنه يحس أنه بريء، وأنهم سيطلقون سراحه، من خلال هذا الحوار الذاتي: "سيعتذر عندما يخبرونه أنني "بريء"! من أي تهمة لأنني ما **خالفت القوانين طوال حياتي**، ولم أتطاول على "**أولي الأمر**" قط. "عليّ أن **أحترمهم حتى لو كانوا مخطئين!!**". "**أولو الأمر هم**" **تعلمت** هذه القاعدة. هكذا **علمت**، **وتعلمت**. ولكنني كنت أرى **علامات الاحتقار** على وجه أبي كلما **تحدث عنهم**". (التشديد مني) (ص 13).

يوظف الراوي هنا ثلاثة مفاهيم للدلالة على رمزية السلطة: الحزب، الحكومة، أولو الأمر. ولننتبه إلى أن كل هذه التعابير يضعها بين مزدوجتين، موحيا بذلك إلى الحمولة الخاصة التي تتضمنها. إن الراوي لم يرتكب أي عمل موجب لاعتقاله: فهو كما يقول، وهو يضع عباراته الخاصة دائما بين مزدوجتين، بريء لأنه تعلم منذ الصغر احترام أولي الأمر حتى وإن كانوا خاطئين.

إن جزءا أساسيا من الثقافة التي تشكلت لدى المواطن العربي منذ نشأته الأولى تقضي بأن للحاكم صورة خاصة: إنه ظل الله في الأرض، وحكمه واسع على كل الرقاب. لذلك تتجسد هذه الصورة من خلال الإحساس المركب والمتناقض لدى الفرد العربي: الحب والخوف. إن حبه وليد الخوف منه، كما أن الخوف منه يدعو إلى حبه، أو على الأقل التظاهر بذلك الحب دفعا للخوف منه. يبدو لنا ذلك واضحا في قول الراوي بأنه تعلم احترام أولي الأمر. هذه الكلمة التي كان يشتم منها رائحة الاحتقار لهم من لدن أبيه. لذلك فالحاكم، وفق هذا الإحساس المركب، هو

---

(1) مزاغل الخوف، جاسم الرصيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2004.

في آن واحد شخصية دنيوية لكنها مقدسة: إنه بمثابة "إله صغير" على الأرض ينفذ مشيئته الخاصة، لذلك تجب الطاعة عن طيب خاطر أو بالعنف. هذه الصورة هي التي تبرز في العمق، لأنه إذا كان الإيمان لا يقر بكونه إلها صغيرا فالمتخيل الجماعي يجعلها تتحقق بالقوة أو بالفعل. وما الحب والخوف كمركب شعوري متناقض ومزدوج سوى تجسيد لخصوصية الحاكم في هذا المتخيل.

يواصل الراوي منتقلا من صيغة المعروض الذاتي إلى الخطاب المنقول، حديثه مع نفسه، وهو رهن الاعتقال، ليقدم لنا مظهرا آخر لصورة الحاكم عن طريق التداعي والاستطراد، حيث يبرز لنا باعتباره "مالك الجهات الأربع"، وهو يتصرف فيها كما يحلو له:

- "،،، "بعض الكافرين" وناقل الكفر ليس بكافر! يقول إن "مالك الجهات الأربع" في **هذا البلد** تواطأ مع الله في خلق **هذه الكوارث**، وأن الله أغمض عينيه **ليفعل ما يشاء وأينما شاء** إلى "حين"! لا أحد يعرف نهايته ولا نتائجه غير الله نفسه!" (ص 16).

إن الحاكم، الإله الصغير، صار يمارس حكمه، في غياب الإله الحقيقي، أو من خلال تغييبه، ليحل محله كما يمكن أن نفهم، وهو من ثمة المسؤول عن كل الكوارث. ويؤكد الراوي أن هذه ليست أفكاره، فهناك من يدعي ذلك، وناقل الكفر ليس بكافر. لنلاحظ أن الراوي (المعتقل)، ولو من خلال الحوار الذاتي غير قادر على التصريح بأفكاره، رغم أن كل "ما يدعيه" حول الحاكم، هو في الحقيقة أفكاره التي يعتنقها. وكأني به وهو في المعتقل، يخشى أن تقرأ أفكاره الباطنية فتكون ضد ادعائه البراءة، لأننا نجد فعلا في مقاطع أخرى من الرواية ما يثبت ذلك. وفي هذا تأكيد على ما صار يضطلع به الحاكم في الجهات الأربع، عوضا عن الله. بل إن الله صار موضوعا للشتم في المدينة وبالصوت المرفوع، لكن "الإله الصغير" لا يمكن لأي كان أن ينطق فيه، ولو بكلمة، وإن همسا، أو يمس قدسيته:

- "وبات من السهولة أن يشتم امرؤ الله في مركز المدينة. "باب الطوب" المزدحم بالمارة، دون أن يمسخه الله قردا وعلى الفور، أو يرسل إليه صاعقة تفحمه، ولكن أي امرئ يمس "**قدسية**" مالك الجهات الأربع، "غمام البين" **يعدم** لا محالة، **بتهمة الخيانة**". (التشديد مني) (ص 17).

يتأكد لنا من خلال تركيب هذه الشذرات أن الصورة واضحة تماما: الحاكم إله صغير، متعال، حاضر أبدا، مقدس ولا يمكن أن يتحدث عنه بسوء: إنها صورة الدكتاتور المطلق الذي يمتلك الزمن، وهو يوزعه على "رعاياه" بحسب درجة حبهم له أو خوفهم منه. وتبعا لذلك فالدكتاتور له زمنه الخاص، أو أنه خالق للزمن أو متحكم فيه مادام قادرا على تصريفه على الناس (وخاصة معارضيه). إن زمن الدكتاتور زمنان: زمن ناري سريع كالبرق لأنه يضع حدا لحياة خصومه بواسطة النار (الإعدام)، أو زمن الظلمة الدائمة لأنه يعرض أعداءه لظلام السجون والمعتقلات لأزمنة طويلة. وحالة الراوي الذي نتحدث عنه دالة على ذلك. وبناء على هذا فهو المسؤول عن كل الكوارث التي تتعرض لها البلاد والعباد وما يعانيه الناس من مظالم وكوارث، يتأكد لنا هذا من خلال نموذج آخر حيث تتقدم لنا جوانب أخرى من الصورة.

3. 2. صورة الرئيس:

في مطعم مكسيم تجلس بثينة وزكي على مائدة للشراب بعد تناول العشاء[1]. وبينما هو يعرض عليها صورا قديمة تبين زمانا قديما عاشه، يبرز الفارق الكبير بين الزمنين: ما قبل جمال عبد الناصر وما بعده. يبدو هذا الفرق في كون ثياب الناس كانت تتنوع بحسب الفصول والأمكنة: لكل مكان ووقت لبسته الخاصة به، عكس اليوم الذي لا يغير فيه الإنسان ملابسه إلا لماما. كما أن الناس كانوا محترمين ومؤدبين، ولا أحد يتجاوز حدوده. كان التعايش كبيرا بين المصريين والأجانب من مختلف القوميات "وكانت مصر زي أوربا" (ص 228).

هذه الصورة التي تعكسها الصور الفوتوغرافية التي كان زكي يتباهى باستعراضها مبرزا الفرق بين الماضي (المجيد) والحاضر (المتردي) يريد من خلالها الوصول إلى تحديد وتفسير المسؤول عن هذا التردي الذي صارت تتجلى أولى مظاهره في غياب الأجانب الذين كانوا يشكلون جزءا أساسيا من أثاث صورة مصر أيام زمان. وعندما تسأله بثينة عن أسباب هذا الغياب، يجيبها بأن عبد الناصر

---

(1) عمارة يعقوبيان، علاء الأسواني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 7، 2005.

طرد أولا اليهود، أما بقية الأجانب فقد خافوا على أنفسهم وغادروا مصر. وبعد هذا التفسير مباشرة، يسألها عن رأيها في عبد الناصر:

- "،،، على فكرة إيه رأيك في عبد الناصر؟
- أنا اتولدت بعدما **مات. ما أعرفش**.. ناس بتقول عليه **بطل**، وناس بتقول عليه **مجرم**.
- عبد الناصر أسوأ حاكم في تاريخ مصر كله. **ضيع البلد**، وجاب لنا **الهزيمة والفقر**،،، **التخريب** اللي عمله في الشخصية المصرية محتاج سنين طويلة لإصلاحه. عبد الناصر علم المصريين **الجبن والانتهازية والنفاق**". (التشديد مني) (ص 229).

نلاحظ من خلال هذا المشهد الذي يجلس فيه زكي إلى بثينة، وهما يتحاوران بصدد الصور التي تعكس الماضي (العهد الملكي)، أن الماضي أحسن حالا من الحاضر: فهو زمان كانت تتميز فيه المدينة بنظافة شوارعها ولطافة المصريين التي تجسد نوعا من السلوك الحضاري الذي كان يجعلهم لا يختلفون عن باقي الأمم الراقية. أما الآن فالحكم الديكتاتوري الممثل في شخص عبد الناصر لم يؤد إلا إلى تفشي الفقر والبطالة، وهو المسؤول عن كل الخراب والتدمير الذي عم كل البنيات التي كانت سائدة. بل إنه هو المسؤول الأول والأخير عن الهزيمة وعن كل التحول السلبي الذي آلت إليه مصر، وما عرفته الشخصية المصرية من صفات مقرفة مثل الجبن والانتهازية والنفاق.

إن شخصية الزعيم، التي غيرت الزمن والبلد والأخلاق، لا يمكن إلا أن تكون شخصية ممقوتة ومكروهة من لدن الجميع، لذلك تتساءل بثينة، معلقة على قول زكي:

- آمال ليه الناس **بتحبه**؟
- من قال لك الناس بيحبوه؟
- ناس كثير أعرفهم بيحبوه.
- اللي يحب عبد الناصر إما جاهل أو مستفيد" (ص 229).

إن بثينة، تنطلق من الحس المشترك والجماعي الذي يختزنه الناس حيال عبد الناصر، لذلك فهي تحتفظ بمتخيل يصوره على أنه بطل، وإن كان هناك من يعتبره

مجرما، وهذا ما يجعلها تصر أنها تعرف أناسا كثيرين يحبونه. لكن زكي، الذي يحمل تصورا مخالفا، ينعت من يحبه إما بالجهل (العوام) أو اللصوص (الضباط الأحرار) الذين استفادوا من فترة حكمه. ويفسر أن الضباط الأحرار كانوا مجموعة من حثالة المجتمع. ولقد استغلوا طيبوبة النحاس الذي سمح لأبناء الفقراء بدخول الكلية الحربية، فكانت النتيجة، الانقلاب ثم "**حكموا مصر وسرقوها ونهبوا** وعملوا الملايين. طبعا لازم يحبوا عبد الناصر لأنه **رئيس العصابة**" (ص 229).

إننا هنا أمام رؤيتين متناقضتين لجيلين مختلفين حول صورة الرئيس. فالذي عاصر الثورة، وعاش قبلها يدرك الفرق الزمني بين الحقبتين، ويمكنه المقارنة بينهما بناء على ما توفره له المعطيات (الذاكرة، الصور). لكن الجيل الثاني الذي تمثله بثينة يرتهن إلى المتخيل السائد والذي يبرز في حب شخصية الرئيس (البطل)، وفي الآن نفسه الخوف منه (المجرم).

3. 3. خطاب الحاكم:

إن بعض الملامح التي توقفنا عندها من خلال الأمثلة السابقة مشتركة في تقديم صورة الحاكم أو الرئيس: فهو المسؤول عن الخراب الذي لحق بالبلد، وهو في الوقت نفسه الشخص الذي يختلف الناس في تقييمه إما حبا له، أو خوفا منه. وفي المثال الذي اخترناه من "لعبة النسيان"[(1)] تتحدد لنا صورة الحاكم هذه المرة من خلال الخطاب الذي يقدمه أو الملفوظ الذي ينتجه. ولقد قدم الروائي محمد برادة مقتطفات من هذا الخطاب، على إثر اللعبة السردية التي انبنت عليها الرواية، عن طريق توظيف "راوي الرواة" الصوت الميتاسردي الذي يحلو له التلفظ بما لم تستطعه الشخصيات الأخرى، معلقا، ومفكرا في العمل السردي، وهو قيد الإنجاز.

في الفصل الذي يحمل عنوان "ثم يكبر العالم في أعيننا" (ص 53). نحن أمام تحول زماني على مستوى وعي الشخصيات التي كانت تناضل، وتعمل من أجل التغيير، والتي وجدت نفسها أمام العجز عن مواجهة الواقع، لأن الخصوم (السلطة) لم يكونوا "عشوائيين في سياستهم كما كنا نردد. كانوا متنبهين لمصالحهم، **مراهنين على عنصر الزمان ومفعول القمع**. مع الأيام، اتضح لي أننا ننطح بقرون

(1) لعبة النسيان، محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط 1، 1987.

واهية" (ص 79). هذا الملفوظ الذي جاء على لسان الطايع، والـذي سـيتنحى تدريجيا عن درب النضال، يبين لنا أن مختلف الفعاليات السياسية والنقابية انتـهت إلى القناعة نفسها، وأن ميزان القوى مختل لفائدة السلطة، التي راهنت على كسب الزمن وتوظيف القمع لإجهاض الحركة الديموقراطية.

إن الزمن، كمادة هي في ملك السلطة، وهي التي تتدبره بمشيئتها، فهي تحسن اللعب به، وتوظف القمع لتأجيل أي عمل لا يكون لصالحها. أما المعارضة فتفسر تراجع مدها، تارة بالقمع، وأخرى بعدم نضج الظروف (قانون التاريخ). ولـذلك فالزمن، وهو يتحرك وفق هاتين الصيرورتين غير المتوازيتين، يلعب دورا كـبيرا في تغيير وعي المناضلين، فيقل الحماس، وتتغير الرؤيات، وهذا ما نتبينه من خلال مـا طرأ على بعض شخصيات الرواية، التي آثرت سلوك الخلاص الفردي عن طريـق غير النضال.

في هذا السياق الذي "كبر العالم" في أعين الشخصيات الـتي كانـت تحلـم بالتغيير، يتدخل راوي الرواة مؤكدا دور الزمان الذي "لم يعد يوقر أحدا"، مبينا أن هذا الإحساس هو وليد العجز عن "احتواء جميع ما وقع وعن اختزاله في كلمـات ومسافات" (ص 88). ويكشف لنا راوي الرواة أن المؤلف سلمه مجموعـة مـن الأوراق تشتمل على بلاغات صادرة عن "حكام الوقت" (ص 89). وقصاصـات صحف، وأنه آثر إدراج بعضها، ومن بينها اخترنا ما أسميناه "خطاب الحـاكم". جاء هذا المقتطف تحت عنوان "بلاغ بدون مناسبة"، وفيه تتجسد أمامنـا صـورة الحاكم، من خلاله ملفوظه هذه المرة.

تبدو لنا نبرة الخطاب محملة بالطابع الديني الذي يحتل المستوى الأول، فبه يتم افتتاح الخطاب، وبه ينتهي. يشيد الخطاب بالتقدم المطرد، وبالطبيعة التي حباها الله للوطن، والتي تجعل الحاسدين يتكالبون ضده، ويرومون زعزعة الأمن والاسـتقرار فيه، لذلك يحث الجميع على الصبر، "لتدوم لكم ولنا الحياة الرغدة، واعلمـوا أن المحاكم والجيش والشرطة والوزارات، ساهرة لحماية البلاد والعبـاد مـن اللغـو والمزايدات، وإعطاء الحقوق لمستحقيها والضرب على أيدي منتهكيها" (ص 90).

وينتهي المقتطف بالتأكيد أن السلطة تسير على الطريق القويم، ويطالب بعدم تصديق ما يقال، "ولا تلقوا بالا لما يصيبكم من عنت وبلاء لأن **نتـائج سياسـة**

الحكومة الرشيدة ستظهر حكمتها عند من يليكم من أجيال وأبناء، فناموا هادئين واستيقظوا مستبشرين، وكونوا لما نطلبه منكم باذلين، وصلوا لرب العالمين قانتين" (التشديد مني) (ص 90).

إن توظيف هذه المقتطفات من الصحافة بأنواعها، والخطب والبلاغات، التي استعملها محمد برادة تأتي، كما سنجدها بجلاء عند صنع الله إبراهيم، وخاصة في "ذات" لتشكل "خلفية" المادة الحكائية المقدمة في الرواية، ولتقدم لنا، بواسطة التقرير، ما يقدمه السرد بكيفية أخرى. ونتبين من خلال المثال الذي قدمنا، أن خطاب الحاكم، يتكامل مع ما رأيناه مقدما من خلال صيغة الخطاب المسرود أو المعروض، حيث كان الحاكم أو الرئيس موضوعا للتلفظ. فراوي الرواة يشير إلى أن "البلاغ" صادر عن "حكام **الوقت**"، وهو تعبير يختزل كل الدلالات والمفاهيم التي رأينا نظيرات لها أعلاه. وحاكم الوقت هو الذي يدبره بطريقته التي يرى: وما على الآخرين سوى التقيد بضوابطها وآلياتها، وإلا فهم خصوم وأعداء وحساد. وكل مكونات السلطة من جيش وشرطة ومؤسسات هي للضرب على أيديهم بيد من حديد. وينتهي بإبراز أن الزمن الذي تتحقق فيه السياسة الرشيدة هو "المستقبل"، مستقبل الأجيال القادمة، ناصحا بالحذر والهدوء والبذل والصلاة، لأن كل هذه الممارسات هي التي تسمح للسياسة الرشيدة بإعطاء أكلها.

واضح من خلال هذا المقتطف، تكامله مع ما رأيناه بصدد تغير مستوى وعي الشخصيات مع مرور الزمن. وكأني بالروائي يريد تفسير أن خطاب السلطة وممارساتها تسيران جنبا إلى جنب: اللعب بالزمن وتوظيفه توظيفا جيدا، وممارسة القمع ضد الخصوم. وكسب الرهان يتأتى عندما تبدأ التصورات المعارضة في التراجع، وتفقد مع الزمان المناضلين القدامى، الذين وهم يكبرون يستشعرون فداحة العمل الذين يقومون به، وأن لا طائل وراءه بدعوى عدم نضج الظروف. أليس هذا هو المنطق الذي مارسته السلطة العربية على مر التاريخ، وهي تمارسه اليوم بشكل أكثر إدراكا وفهما: تدبير الزمن (تقوية جهاز السلطة)، والقمع المتواصل لإخراس الأصوات (الزمن الناري والظلامي) أو استمالتها عن طريق الإغداق عليها (وسنعمل على التوقف عند هذا المستوى في النقطة التالية تحت عنوان "مقابلة الرئيس").

3. 4. نستنتج من خلال ما حاولنا تقديمه متصلا بصورة الرئيس أو الحاكم أن هذه الصورة يمكننا تشكيلها انطلاقا من اتخاذه ذاتا للخطاب (خطاب الحاكم) أو موضوعا له (موضوع التلفظ)، ورغم اختلاف الملفوظين فإننا نجد الملامح نفسها تختصر في الجانبين التاليين:

أ - **استجلاب الحب:** عن طريق تقديم ذات الحاكم على أنها الحريصة على رفاهية المواطنين أمام الأخطار التي تهدد حياتهم من لدن الأعداء الذين يتربصون بهم الدوائر.

ب -**توليد الخوف** لدى الجميع، الخصوم ولكل من تسول له نفسه رفع راية التمرد أو الرفض.

وما دام هذان الملمحان يتغذيان بما يمدهما به المتخيل المشترك ذو البعد التاريخي، نتبين لماذا، تنجح السلطة أبدا في توظيف الزمان لحسابها لإدامة استمرارها وتجددها.

إن التمثيل الروائي لصورة الحاكم يتقدم إلينا من خلال النماذج التي وقفنا عندها عبر ثلاثة خطابات:

- الخطاب المعروض الذاتي: وذلك عبر الحوار الذاتي الذي يعكس الحالة النفسية التي تخضع لها الذات، وهي في وضع اعتقال. ونلاحظ أن الذات هنا تسعى للتعبير عن وضع هو نتاج السلطة (الاعتقال)، فتقدم لنا صورة الحاكم كما تتجسد من خلال اللاشعور الفردي والجماعي: التركيز على الموقف من الحاكم (الاحترام - عدم التعرض للسلطة أو لرمزيتها) وذلك مبرر كاف لادعاء البراءة من لدن المعتقل، وأنهم سيطلقون سراحه بعد التأكد من هويته في القسم. كما أن نسبة الكلام عن "سلبية" السلطة وهو يتم من خلال "نقل" كلام شخصيات أخرى (بعض الكافرين)، تأكيد على الخوف من التعبير المباشر على ما تحس به الذات، بطريقة غير ملتوية.
- المشهد (الحوار بين الشخصيات): المشهد، في مجلس للشراب، بين ذكر وأنثى، يجسد لنا بوضوح الموقف من الصورة بوضوح بتوظيف نمطين من الوعي مختلفين في الزمان يعبر كل منهما عما هو سائد في زمان غير زمان الحاكم، وقد صار بالإمكان الحديث عنه بحرية.

- الخطاب المعروض: توظيف المقتطف من كلام الحاكم إبراز لدوره فيما آلت إليه الأمور على مستوى وعي الشخصيات، بكيفية غير مباشرة، إذ تكفي معاينة وضعية الشخصيات لتقرأ من خلال الخطاب المعروض لنلمس الكثير من الجوانب التي تتضمنها والتي تعكس الصورة الحقيقية للحاكم ولمجمل الممارسات التي تحدد واقع الناس وصور وعيهم المتحولة مع الزمان.

كل هذه الخطابات (باستثناء المشهد) تأتي على شكل شذرات موازية لما يتحقق على مستوى السرد، وكأنها تفسير لما يقدم من خلاله. ولذلك فهي تأتي لتمثيل الصورة بكل موضوعية لا تخلو أحيانا من إيحاءات إلى الطابع الخاص للحاكم أو للسلطة، باعتباره مقدسا، لا يمكن الحديث عنه بكيفية مباشرة. وستتأكد لنا هذه الملامح من خلال بقية النماذج التي سنتوقف عندها لاستكمال بقية الصورة.

4. تجليات مؤسسات السلطة والبيروقراطية:

إن صورة الحاكم، باعتبار ما يولده، على مستوى الرؤية والموقف، تتبدى لنا أيضا من خلال بعض تجلياتها وهي قيد الاشتغال. وهنا تبدو لنا المؤسسة الحاضنة للسلطة وسير عملها (الأبهة - العجرفة - البيروقراطية،،،) ضرورية لتشكيل الصورة في مختلف جوانبها.

4. 1. مقابلة الرئيس:

يتوجه الشيخ بعيو (شيخ عشيرة) صحبة تابعه عباس فاتولة من الموصل إلى بغداد لملاقاة الرئيس وهو مسرور بهذا اللقاء، فـ "أهم موعد في حياة "الشيخ بعيو" يقترب الآن، وهو يستجمع أفكاره متخيلا ما سيجري عندما يستقبله "السيد الرئيس". وكان يحاول انتقاء مفردات بعينها من بين مفردات اللقاء المنتظر "يا عزنا!" لا، "يا عز العرب!" لا بأس! "**يا مهندس مصيرنا!**" حلوة "**يا فخر الأمة العربية**" **أحلى!!! مزاغل الخوف**، (ص 11).

هذا الانتقاء للكلمات التي يود أن يفاتح بها الرئيس وقت اللقاء هي أشبه ما تكون بالصلوات، وكلما كانت الكلمات الموجهة للرئيس "**أحلى**"، كان لها وقعها

الملائم لنمط الشخصية المتحدث إليها. لذلك فالشيخ يحاول التدرب على أي الكلمات أنسب للقاء المنتظر. ويصف الراوي بعد ذلك بدقة مشاعر الشيخ وتابعه، وهما يقفان أمام المرآب الخارجي المخصص لزوار "القصر الجمهوري" والارتباك والخوف الذي عرفاه وهما يسرقان نظرة عجلى على السيارات الفارهة أو المرمر اللامع المستورد الذي يعكس هيبة "الحرس الجمهوري الخاص" وحتى ابتساماتهم الساخرة من سلوك الشيخ وتابعه وهما في هذا الفضاء الذي يدخل الرهبة في النفوس.

"كان الصمت **ثقيلا** في غرفة الانتظار **الفارهة المرصوفة بالمرمر الأخضر الفاتح وسنادين النبات الظلية الريانة، داكنة الخضرة**، وثمة صورة كبيرة "للسيد الرئيس" خلف ضابط "الاستعلامات الخارجية" بالبذلة العسكرية ومرتبة "مهيب ركن" مزدانة بنياشين وأوشحة وأنواط، لم يفهم الشيخ معنى أكثرها، وكانت **نظرات "السيد الرئيس" ترشق الحاضرين بالنظرة الصارمة المعروفة**" (ص 21).

إن فضاء السلطة، جزء منها، وما الأبهة التي يعرفها، سوى تمثيل لجانب منها: إدخال الرهبة والخوف. وعندما تكتمل صورة الفضاء المهيب بـ "صورة الرئيس" الكبيرة وهي مزينة بالنياشين والأوشحة والأنواط، وتكون النظرات الصارمة المعهودة راشقة الحاضرين، تتبدى أمامنا العلاقة الوطيدة بين فضاء السلطة وممثليها.

يمتد الخطاب المسرود المتعلق بمقابلة الرئيس في رواية مزاغل الخوف من الصفحة 12 إلى الصفحة 113، ويأتي متناوبا مع وحدات سردية أخرى، تؤثث العالم السردي الذي ستجري فيه المقابلة، وتتكامل معها، لتجسيد عوالمها المختلفة. إن الوقوف على التفاصيل الخاصة بالمقابلة وحدها، لأنه فعلا هو الذي يكشف لنا عن السلطة والبيروقراطية كما تمثلها الرواية على أتم وجه، يمكن أن يجعلنا نخرج عن الحيز الذي تسمح لنا به هذه الدراسة، لذلك سنحاول الاقتصار على بعض الإشارات التي تساعدنا على تأطير الصورة، وتقديمها، وذلك من خلال النقط التالية:

أ – المادة الحكائية: الشيخ بعيو يذهب لاستقبال الرئيس، يدخل قاعة الانتظار، يعاني من الضيافة الإجبارية: في كل مرة يحمل إليه شاي أو قهوة أو عصير، وفي كل مرة تمتلئ مثانته. ينقل من المكان الذي كان فيه، إلى مكان آخر بعيد

خارج بغداد، بعد أن ترك تابعه في قسم الاستعلامات، يظل ينتظر، وبعد ذلك، يطلب منه ترك كل ما لديه، ويخلع كل ملابسه إلا الداخلية منها. يطلب منه غسل رأسه، ويديه. وبعد مدة، ترجع إليه ثيابه وهي معطرة. يطول الانتظار مدة ثماني ساعات، وفي النهاية، يخبر أن الرئيس مشغول. ويسلم إليه مظروف به أموال، ويخبر بأنه سيسلم الأسلحة التي يطلبها. ويعود في النهاية في سيارته إلى قريته، ووراءه سيارة عسكرية محملة بالأسلحة.

ب -الفضاء: يقدم إلينا الفضاء مبأرا من منظور الشيخ بعيو لإبراز البذخ المبالغ فيه:

"تملكته دهشة لم يشعر بمثلها،،، رأى لأول مرة في حياته، **أبهة خرافية** مرمر أخضر،،، لامع كأنه صفحة ماء،،، بذل مجهودا كبيرا ليتجاهل **صدمة الثراء الفاحش**،،، (ص 44).

وعندما امتلأت مثانة الشيخ، أشير إلى المرحاض وأخبر أن السيد الرئيس يهتم حتى بهذه الأمور المخجلة لضيوفه، فأعجب الشيخ بتفكير الرئيس وشعر بحب جارف لـ "عبقرية" سيادته، الذي ربما **يراقب** الآن ضيوفه "كعادته" قبل أن يلتقيهم من خلال أجهزة التصوير المنتشرة في كل مكان بشكل سري 44. و"كان ذهوله من وجود مرحاضين "شرقي" لديه الخبرة الكافية لاستعماله مع أنه كان يصلح "**كغرفة نوم**" و"غربي" معقد جدا لم يتجرأ حتى على دخوله" 44.

"وعندما صعدوا إلى حافلة صغيرة فوجئ "الشيخ" بزجاجها المظلل باللون الأسود، الذي أوحى له أن قطعة من الليل تحمله إلى مكان ما، و لم يندهش كثيرا لذلك، إذ كان على يقين أنه "إجراء أمني" من ضرورات حماية "القصر الجمهوري" من أنظار الجواسيس والخونة" 33.

إن فضاء السلطة جزء من ممارستها، وكل البذخ الخرافي المبأر من خلال عيون الشيخ (قاعة الانتظار، المرحاض، السيارات،،،) مظهر من مظاهر الرهبة لأنه إبراز للمكانة التي يحتلها الرئيس، وتمييز له عن غيره من البشر. تبرز لنا هذه الرهبة بجلاء لدى الشيخ وتابعه وهما يوجدان في هذا المكان، وهي لا تختلف عن المعتقل الذي يوجد فيه الراوي، والذي يتناوب في مجرى السرد مع مقابلة الرئيس. وكأني بالروائي من خلال هذا التناوب، يريد إبراز أن لا فرق بين المعتقل والقصر بالنسبة

للمواطن. كما أن صور الرئيس بنظراته الراشقة والمعتادة، تبين لنا العلاقة الوطيدة بين صورة الشخص وما تمثله.

ج - الشخصيات:

إذا كان القصر وكل المرافق التابعة له، سواء في بغداد أو في غيرها ممثلة للسلطة، فإن شخصيات السلطة (ضباط، جنود،،،) هي السلطة عينها، فهي بحركاتها وهدوئها (إننا هنا، بصدد ضيوف الرئيس) دالة على العظمة والزهو الذي تشعر به الشخصيات القائمة على خدمة الرئيس وضيوفه: "ضابط خمسيني، برتبة لواء ركن،،، اعتمر صدره بعدد لا يحصى من أنواط الشجاعة والشارات الذهبية والأوشحة والأشرطة الملونة، كان **يختلس نظرات** خاطفة نحو الزوار المدنيين الأربعة كأنهم "**يزهم**"،،، وكان مزهوا "صراحة" **بأنواطه وشاراته ورتبته العسكرية المرموقة**". ولقد وجد نفسه ينظر بندية حتى نحو "اللواء الركن" الذي انتفخ "كما ديك" **مزهو** بصدره المزدان بالأنواط والأوسمة،،، **44**، شعر بالتثاؤب: وهو يشعر بالغيرة من اللواء الركن الذي ظل **منتصبا على كرسيه** كما **وتد** مبرقش بأوسمة براقة "لعينة" (ص 45).

يقدم الضابط دائما من منظور الشيخ بعيو، وهو يواصل حركاته: "ثم أغلق الهاتف وعاد يقرأ الصفحة الأخيرة من جريدة الثورة التي ازدانت صفحتها الأولى "**كالعادة**" بصورة "**السيد الرئيس**" والعناوين العريضة الحمراء التي تلعن "الاستعمار" و"الخونة" وتسهب في وصف مكارم **القائد الضرورة**" 22.

إن كل الشخصيات في القصر، والضابط الخمسيني مثال دال، صورة مصغرة للسلطة: الأوسمة، الزهو بالمكان الذي يوجد فيه، والقيام بالدور المطلوب على أتم وجه: فهو لا يتحرك، ولا يتثاءب، ولا يتعب،،، لأن الزمن، بالنسبة إليه، يختلف عن الآخرين من الناس: إنه زمن السلطة اللازمنية: يقظة متواصلة، وقراءة لا منتهية لجريدة "الثورة" التي تلهب الحماس، وتجعل العمل لانهائيا في مواجهة كل الأعداء والخصوم. وبما أن الشيخ بعيو، ترك تابعه عباس ينتظره في مركز الاستعلامات الخارجية، وزمن الانتظار طال واستطال، فإن الشيخ "عندما تذكر عباس فاتولة الذي ينتظره الآن في مرآب "الاستعلامات الخارجية" **قرر له أن ينتظر حتى ثماني**

سنوات بدلا من ثماني ساعات! إذا اقتضى الأمر،،، وعليه أن يتمرن جيدا على مرافقة "الشخصيات الهامة في هذا البلد" (ص 45).

نعاين من خلال فضاء السلطة والشخصيات التي تمثلها، أن لا فرق بينها وبين صورة الحاكم: إنها تختزلها وتقدمها بصورة مصغرة، لأن كل المظاهر دالة عليها. فلا فرق بين الضابط في القصر، والضابط في المعتقل، إنهم جميعا يجسدون القيم نفسها، والممارسة عينها التي رأيناها في النقطة الخاصة بصورة الرئيس. ومعنى ذلك أن تجليات صورة الرئيس تبرز لنا من خلال ممثلي هذه السلطة. ويبدو لنا ذلك بجلاء من خلال الإحساس الذي راود الشيخ وهو يتأمل الضابط الذي سلمه مظروف المال، والأسلحة: إنه "يندب حظه العاثر لأنه ليس مثل هذا "الفريق ركن" القادر على منح كل هذه الأسلحة، وتحت تصرفه كل هذه المبالغ. **قادر على إعدام أي شخص، أي شخص،** وعلى **تلخيص أي شخص من حكم الإعدام"** (ص 79).

إن إحساس الشيخ بعيو تجاه الضابط يمثل المتخيل العام تجاه بعض رجالات السلطة الذين يستمدونها من مواقعهم. وتذهب السلطة وفق هذا التصور لدى المواطن العراقي إلى: ممارسة الإعدام ضد أي شخص أو تخليص شخص ما من الإعدام. إنه منطق السلطة.

صورة الحاكم، وتجليات صورته التي تتحقق من خلال المؤسسة (القصر - مراكز الاعتقال،،،) عبر رجالات السلطة المتعاونين، لا تبدو لنا فقط من خلال "القدرة" على فعل أي شيء، والتمتع بالخيرات، ولكن أيضا في امتلاكها للزمن، وممارستها إياه وفق رغباتها ومشيئتها. إنها تفرض زمنها على الآخرين: الانتظار. وممارسة الانتظار ممارسة قمعية لأنها تستهين بزمان الآخرين، وهي من ثمة جزء من لعبة السلطة الديكتاتورية. والانتظار يتساوى والبيروقراطية. بل إن البيروقراطية ليست سوى تعطيل للزمن لكثرة مراجعات السلطة المركزية ولممارسة نوع من الإرهاق بالنسبة للمنتظر، وتعويده (تربيته) على الخضوع وممارسة الإخضاع: ألم "يعاقب" الشيخ بعيو تابعه، بقوله بأن عليه الانتظار ثماني سنوات بدل ثماني ساعات لكي يؤدي ثمن خدمة الشخصيات المهمة مثل "شيخه بعيو؟" وحين تتخذ البيروقراطية كل هذه الأبعاد تصبح ممارسة سائدة لأن كل من هو في مرتبة عليا،

يمارس السلطة على من هو في موقع أدنى، وهكذا دواليك، وبذلك تصبح السلطة خالقة لمؤسساقا المادية والمعنوية وفق دورة لا تنتهي، وبذلك يفرغ مضمون الزمن، لأنه يصبح بلا معنى.

تبدو لنا التجليات المختلفة للسلطة ومؤسساقا من خلال "مقابلة الرئيس" على النحو التالي:

أ. الضيافة الإجبارية: إلهاء للضيوف بالمشروبات.

ب. الانتقال من مكان إلى آخر.

ج. مراقبة الضيوف من خلال الضابط المباشر والجنود القائمين على الخدمة، أو من خلال الكاميرات السرية والموصولة مباشرة بمكتب الرئيس.

د. فرض سطوة خاصة، بإضفاء الهيبة على الفضاء، فلا يمكن الحديث إلا بإذن، والصمت لغة خاصة للتواصل يصبح بمقتضاها المواطن أداة طيعة لكل ما يطلب منه.

بناء على هذه العناصر يمكننا التساؤل: ما الفرق بين القصر كفضاء للرئيس حين ينزل عليه ضيف من شيوخ العشائر لاستلام ذخيرة وعتاد ليضطلع بخدمة السلطة، وبين المعتقل كفضاء ومؤسسة للسلطة تجعله لتأديب وقمع المعارضين والمخالفين. لا فرق لأننا نلمس من خلال "مقابلة الرئيس" كما يجسدها لنا جاسم الرصيف أننا أمام ممارسة واحدة وذهنية واحدة، يعامل بها "الخصم" (الراوي، وهو يعتقل)، و"الحليف" شيخ العشيرة: الإحساس بالرعب، والرهبة، والخوف، الممزوج بـ "الحب"، والرضى.

تتضافر صورة الحاكم مع تجليات السلطة من خلال ممارستها، كما تظهر لنا من خلال النماذج التي وقفنا عندها. ولقد تبين لنا من خلال رصد جوانب هذا الموضوع أن الرواية العربية الجديدة تقدم لنا نماذج كثيرة ومتعددة، وكلها تشترك في رسم معالم محددة للحاكم العربي، ولأشكال السلطة كما تتحقق في التاريخ والواقع، وهي تعكس من وراء ذلك الوعي الذي يحكم التصور القائم حيال السلطة، والمتخيل الذي تكون خلال قرون عديدة. قد تختلف التجليات بحسب الأقطار العربية، لكن جوهر الصورة واحد. كما أن التعبير عن مختلف هذه الملامح، وهو يتأسس على توظيف تقنيات متعددة مثل: تقطيع الزمن والسرد، وتعدد صيغ

الخطاب، والميتاسرد، وتناوب الأصوات السردية، كلها تساهم في تقـديم ملامـح مختلفة، لأنها تتعدد وتختلف، لصورة السلطة ومختلف مؤسساتها التي تتفنن في إدامـة الزمن: زمن التأخر، وزمن القمع والعسف.

5. تركيب:

إن الرواية العربية الجديدة لا تتناول فقط السلطة ومختلف مؤسساتها المـرتبط بها، بشكل مباشر أو غير مباشر، بل لقد صارت بدورها، هي أيضـا، موضـوعا تتناوله السلطة: تتعرض مثل أبطالها للمحاكمة، وللمصادرة وللحجز. كما أنها، في رأيي، كانت أعمق في تجسيد السـلطة السياسـية والاقتصـادية والاجتماعيـة ومؤسساتها المختلفة من أي خطاب عربـي آخر (على المستوى الدلالي والمعرفي)، وأجمل في التعبير لأنها كانت أعمق في رصد الحاكم وتجليات السلطة وهي تحيـا، وتنعكس آثارها على الحياة اليومية أو على الوعي والمخيلة، بطريقة فنية بعيدة عـن المباشرة، والمجانية. ولعل في توسيع الموضوع، وتناول مختلف السلط والمؤسسـات، رسمية أو شعبية، حكومية أو معارضة، سياسية أو اجتماعية، كفيل بتعميق وعينـا بمختلف الصور التي تقدمها لنا الرواية وهي ترمي إلى تمثيل الواقع العربـي الحديث بالانطلاق من مختلف مستوياته وتركيباته المعقدة والمتشابكة.

الفصل الثامن

السرد النسائي العربي
أو رواية الأطروحة النسائية

1. تقديم:

1. 1. بدأ مفهوم "الأدب النسائي العربـــي" يستقطب الكثير من الاهتمـــام، وتعقد في شأنه الندوات والملتقيات، وتؤلف فيه المصـــنفات وتســـجل الرســـائل والأطروحات الجامعية. كما صارت تخصص له الصفحات والأعداد الخاصة مـــن الجرائد والمجلات. بل إن بعض المطبوعات والمجلات تتخصص فيه وفي ما يتصل به من جوانب تهتم بالمسألة النسائية العربية بوجه عام[1]. وإذا كان هذا المفهوم جامعا لأنواع شتى من الممارسات الأدبية فإن مفهوما فرعيا مثل "الســـرد النســـائي" أو "الرواية النسائية" بات يحظى باهتمام أكبر بالقياس إلى ممارسات أدبية أخرى. ويأتي دونه في المرتبة الحديث عن "النقد النسائي العربـــي". ويتم في هذا النطاق تغييـــب الحديث عن "الشعر النسائي العربـــي" أو وضعه في درجة دنيا.

1. 2. إننا، تبعا لهذه الاستعمالات الجامعة وما يتفرع منها، أمـــام ممارســـة إبداعية قاسمها المشترك هو البعد "النسائي" الذي يتجلى، على نحو خـــاص، مـــن خلال "الذات الكاتبة" باعتبارها امرأة، وليس من خلال المرأة بصفتها تيمة أو قضية أو صورة إبداعية[2]. وكل الذين يتحدثون عن "الأدب النسائي العربـــي" ينطلقون من إبداعات تنتجها نساء في مضمار السرد أو النقد أو الشعر.

1. 3. يدفعنا هذا الوضع إلى طرح مجموعة من الأسئلة التي نأمل أن تساعدنا على تذليل مختلف الإشكاليات التي تعرفها مثل هذه الموضوعات وما يتولد عنها من

---

(1) هناك دوريات ومنشورات نسائية عديدة نذكر منها: مجلة "الكاتبة" شهرية تصدر في لندن منذ دجنبر 1993، "باحثات" كتاب متخصص يصدر عن تجمع الباحثات اللبنانيات (الكتاب الأول 1994-1995)، السلسلات التي تشرف عليها فاطمة المرنيسي (من المغرب)، أشـــرعة مـــن الإمارات...

(2) يتحدث الكثيرون عن اتخاذ المرأة تيمة فقط، لكن الحركة النسوية الغربية ترفض هذا التوجه، وتتعداه إلى إعطاء المرأة مكانتها المتميزة في المجال الإبداعي، انظر:

Legars Brigitte: Femme: Le féminisme des années 1970 Dans l'édition et la littérature, In Encyclopedia Universalis. France. T. 9. p. 365.

مفاهيم تظل عرضة للالتباس والإبهام ما لم نعمل على تدقيقها وإعادة صياغتها. وفي هذا النطاق سنحاول في هذا البحث وضع مفهوم "الأدب النسائي العربي" في سياق العديد من المفاهيم الرائجة حاليا في فكرنا الأدبي لنتمكن من فهم طبيعة الاستعمالات الرائجة وحدودها، وما تستدعيه منا من إعمال للنظر والبحث، قبل الانتقال إلى الحديث عن "السرد النسائي العربي"، وما يعرفه ضمن واقع الرواية العربية الجديدة بوجه عام. وذلك بغية الوقوف على ملامح "الرواية النسائية العربية" وإبراز أهم خصائصها كما تتجسد في الأدبيات العربية والأجنبية، ليتاح لنا بعد ذلك ربط النظر بالعمل من خلال تحليل رواية "طريق الحرير" لرجاء عالم[1] من زاوية خاصة سنحددها في حينها، لمعاينة إلى أي حد يمكننا الحديث عن "رواية نسائية" من خلال هذه التجربة السردية المتميزة، ومناقشة أهم الأطروحات التي يستند إليها الحديث عن الرواية النسائية العربية، وتقديم الاقتراحات الملائمة لمقاربة التجربة الروائية في مختلف مستوياتها وتجلياتها.

2. خريطة التمفصلات الأدبية العربية:

2. 1. يعرف فكرنا الأدبي العربي منذ عصر النهضة زخما كبيرا في استعمال وتوظيف الثنائيات التي بمقتضاها يتم تمييز الظواهر وتفسيرها. ويتضمن الحديث عن "الأدب النسائي" موضوع معالجتنا، شئنا أو أبينا، ضمنا أو مباشرة، تمييزا يتم على أساس الجنس. ورغم كون مفهوم "الأدب الرجالي" غير مستعمل ولا متداول فإن هناك ما يوحي به، ويشير إليه. ويمكننا أن نعاين ذلك بجلاء من خلال ما تذهب إليه الكاتبة نازك الأعرجي[2] التي تسعى للإجابة على سؤال يفرض نفسه: «هل إذا أقررنا بوجود أدب نسوي أن نقر بالمقابل بوجود أدب "رجالي"؟». وتجيب عن هذا الاستفهام الاعتراضي بقولها: "وفي الواقع لا يعارَض الأدب النسوي بالأدب الرجالي، بل بأدب المجتمع". وعندما يفرض علينا هذا

---

(1) أصدرت رجاء عالم عدة أعمال نذكر منها: مجموعة قصصية: نهر الحيوان (1994)، طريق الحرير (1995)، مسرى يا رقيب (1996)، سيدي وحدانة (1998)، (2000)، ستر (ط 2، 2007)، خاتم (2001)، حبى (2000)، موقد الطير (2002)..

(2) نازك الأعرجي: الكل يخشى قطف التفاحة، مجلة الكاتبة، ع. الخامس عشر، 1995، ص 5.

الجواب سؤالا آخر: ما هو أدب المجتمع؟ نجدها في الصفحة نفسها، وبمحاذاة العمود نفسه، تناقض ذاتها أو على الأقل تتجاوز التعارض الذي توهم به لتسجل الحقيقة التي تؤمن بها وهي كما تقدمها بين مزدوجين بقولها: "فالرجل هو المجتمع، والمجتمع هو الرجل". أي أن "أدب المجتمع" هو "أدب الرجل". وفي ذلك تصريح واضح ومباشر إلى وجود أدبين:ذكوري وأنثوي.

إن التعارض الجنسي بين الأدبين حاصل مهما كانت أشكال تعبيرنا عنه. ونلاحظ في ما ذهب إليه نوري الجراح في تصديره للعدد الخامس من مجلة "الكاتبة" ما يدعم هذا الاتجاه حيث يبتدئ بطرح السؤال التالي: "هل يصح الوقوف، باستمرار، ضد تصنيف الإبداع نسبة إلى جنس مبدعه؟"[1].

2. 2. لا تختلف هذه الثنائية عن نظيرات لها شاعت في حقب متفاوتة من تاريخنا الحديث والمعاصر. فالتمييز الجغرافي بين المشرق العربي ومغربه ما يزال يتخذ ألوانا وشيات عديدة ويحمل بدلالات لا حصر لها. فهناك تبعا لهذا التمييز أدب مشرقي وآخر مغربي. وحتى داخل هذا التمييز العام نجد تمييزات خاصة تتصل بالأقطار العربية كلها، ولم يبق هذا مقتصرا على العصر الحديث بل امتد إلى الماضي الذي لم يعرف الحدود الجغرافية العربية الحالية، فصار الحديث "ممكنا "عن تاريخ الأدب السوري والعراقي والمغربي من العصر الجاهلي إلى الآن؟. ويمكن أن نعاين الثنائية عينها باعتماد اللغة معيارا للتمييز بين الأدب العربي والأمازيغي والعامي والفصيح ... ونشط في الآونة الأخيرة الحديث عن الأدب الإسلامي الذي يناظر في الاستعمال الجاري، وبما يعرفه من اهتمام متزايد، ما يوجد عليه واقع حال "الأدب النسائي". فهناك الشعر والنقد والرواية مضافة إلى كل هذه الممارسات صفة الإسلامي أو الإسلامية. وكل من يتشيع لضرب من الضروب الإنتاجية التي أومأنا إليها، وقد أضيفت إليها صفة لازمة يرى أن شكل الإنتاج الذي يمارس أو الذي يدافع عنه أفضل وأصح من باقي الممارسات عند من لا يشاطره الاهتمام نفسه أو يرى رأيا مخالفا. وها هي ذي نازك الأعرجي تقدم لنا النموذج الأبين على ذلك من خلال ذهابها إلى أن المرأة الكاتبة التي ترفض أن

---

(1) نوري الجراح: ثقافة الخوف من الأنوثة: المذكر والمؤنث و"رجولة" المثقف العربي، الكاتبة، ع. الخامس، 1994، ص 2.

يسمى أدبها نسائيا بأنها مهادنة ومستكينة لسلطة الرجل: "ترفض المرأة إذن المصطلح والتسمية لكي تبقى في النادي الأدبي، الذي هو رجولي بالضرورة، لكي تتمتع برضى المجتمع الرجولي عن "سلوكها المنضبط""[1]. إنها هنا كما نلاحظ لا تزال تتحدث عن "أدب للرجل"، وترى أن على المرأة كيفما كان نوع كتابتها أو اتجاهه الفني أن "تَدّعيَ" لكتابتها صفة النسوية وإلا كانت تقدم شهادة حسن السلوك والانضباط؟ للمجتمع، أي للرجل.

2. 3. إن مثل هذه التنويعات المختلفة والقائمة على ثنائيات ضدية وصراعية يتم التلويح بها في كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع العربي الحديث، وهي جميعا تأتي استجابة لتحولات يعرفها هذا المجتمع. ولكنها تشترك مجتمعة في أن محدداتها تتشكل أولا خارج الأدب وتلحق به لتتخذ مشروعيتها داخل المؤسسة الأدبية باعتبارها جزءا من مشروعية عامة منشودة. وهذا ما يجعلنا نذهب إلى أن هذه التنويعات بوجه عام "لا عيب فيها"، غير أنها "تتم من خارج الأدب ذاته: فالتسمية هنا سابقة على التجلي النصي، ولا يكون اللجوء إلى النص إلا لتأكيد التسمية وتبريرها. ينجم عن هذا النوع من الاستعمال الكثير من الاضطراب والتشويش الذي يصبح سمة ملازمة ويجعلنا نرى أن هذه التسميات غير ملائمة ولا دقيقة لأنها "تفرض" من خارج الأدب وتسقط عليه".

2. 4. تشترك التمفصلات التي تحدثنا عنها في انطلاقها من بعد فكري ينهض على أساس أطروحة مذهبية أو سياسية أو اجتماعية، وبمقتضاها يتحقق التصنيف الصارم ذو الحدود القطعية والنهائية. فأدب ما تبعا لمواصفات تتصل بالأدباء، أكثر من اتصالها بإبداعاتهم "إسلامي" وغيره "لا إسلامي"، وأدب آخر "نسائي" للاعتبارات نفسها، وما خلاه "رجالي" أو "لا نسائي"... إن إلغاء الحدود والعلاقات بين الأجناس والأنواع، إذا ما اعتبرنا هذه التمفصلات داخلة فعلا في نطاق نظرية ما للأجناس الأدبية هو القاسم المشترك بينها. وأول درس تعلمنا إياه نظريات الأجناس المختلفة هو غياب "الجنس الصافي" بسبب التعالقات المتعددة بين مختلف الأجناس والأنواع. هذا من جهة. ومن جهة أخرى لا تفاضل بين الأجناس والأنواع لأن لكل منها خصائصها ومميزاتها ومشروعيتها. والانتصار لجنس أو نوع

---

(1) نازك الأعرجي، الكاتبة، المرجع نفسه.

ضد آخر، مثل ما هو سائد لدينا الآن، من خلال القول: إننا نعيش عصر الروايــــة، لا يخلو من مفاضلة لا أساس لها. إن أساس المفاضلة المشروعة مرتبط بالقيمة الفنية والجمالية للنص الأدبــي، وليس بانتمائه إلى جنس أدبــي معين. لذلك فالقصيدة الجيدة جيدة، والرواية الجيدة جيدة، والرداءة ظاهرة أيضا في الرواية والشعر معـــا، وسواء كان الكاتب رجلا أو امرأة، متدينا أو غير متدين، وسواء كان ينتمـــي إلى هذه الطائفة أو يدعي الانتماء إلى تلك الهوية.

2. 5. لا يمكننا أمام هذا الضرب من التمفصلات والتمييزات إلا أن نطرح مثـــل هذه الأسئلة إذا كنا فعلا نريد أن نتقدم في إزالة اللبس وتقديم مقترحات تغني الــدرس الأدبــي وتطوره: ما الذي يحدد "جنسية" الأدب النسائي أو "نوعية" السرد النسائي؟ وما الذي يمنحهما خصوصيتهما ضمن الأدب العربــي الحديث أو المعاصـــر؟ وهـــل يمكن التعامل مع هذا "الأدب النسائي العربــي" باعتباره "جنسا" خاصا يختلف عـــن جنس "الأدب العربــي"؟ أو النظر إليه بصفته "تيارا" له روافده وخصوصياته ضـــمن أدب ما له تاريخه ومواضعاته؟ هذا النوع من الأسئلة لا يمكنه إلا أن يفرض نفسه علينا إذا أردنا إعطاء هذا المفهوم بُعدَه الأدبــي والفني، والنظر إليه بعيدا عـــن الــدلالات والإيحاءات المتعددة التي يحملها في نطاق الاستعمالات الجارية، والتي تقدمها الصـــحافة والإعلام الأدبــي بكثير من الحماسة والخواء. فهل يكفي أن تبدع امـــرأة في جـــنس أدبـــي أو في نوع من أنواعه ليندرج إبداعها تلقائيا في نطاق الأدب النســـائي؟ أم أن للأدب النسائي جوهرا جنسيا بدون توفره لا يمكن الحديث عنه؟ تلك وغيرهـــا مـــن الأسئلة ستكون مدار بحثنا في النقطة التالية عن السرد النسائي العربــي.

3. نحو تأصيل/استئصال مفهوم "السرد النسائي":

3. 1. الرواية نوع أدبــي حديث في الإنتاج الفني العربـــــي والغربـــــي، بالقياس إلى أنواع أخرى عتيقة كالشعر والمسرح. جاءت الرواية لتعانق التحولات الجديدة التي عرفها العصر الحديث، وترتبط بوثوق بروحه التواقة إلى التغيير الدائم، منذ أواخر القرن الثامن عشر الميلادي كما يجمع على ذلك العديد مـــن البـــاحثين والدارسين في نشأة الرواية[1]. وإذا كان الشعر، باعتباره تقليدا، قد ارتبط بوجـــه

(1) انظر في هذا النطاق الكتاب الهام لـــ "أيان وات" ظهور الرواية:

عام بالمجالس التي يهيمن فيها الذكر، فالرواية منذ ظهورها ألحت بصورة كبيرة على "المرأة"، سواء باعتبارها من أهم العوالم الشخصية، أو بطلة رئيسية (مدام بوفاري، زينب،،، على سبيل المثال)، أو واحدة من أهم جمهور قراء الرواية.

لا غرابة في ذلك، فنشأة الرواية ارتبطت بعمق التحولات التي طرأت على البنيات الاجتماعية الغربية، وكذا العربية، والتي حظيت فيها المرأة بمكانة خاصة منذ أن صار لها دور معترف به نسبيا في الحياة العامة. ولهذا السبب نجد بعض الباحثين[1] في المسالة النسائية يرجعون أصولها إلى القرن الثامن عشر مع الحركات الفكرية والسياسية التي هيمنت في ذلك الوقت (فورييه).

لم تقف المرأة عند حدود كونها قارئة جيدة أو بطلة في الرواية، ولكنها مارست الكتابة، ونبغت روائيات عديدات، وفرضن وجودهن في مجال الإنتاج الروائي. ويكفي أن نشير هنا إلى أسماء مثل ف. وولف، وج. إليوت، وجورج صاند... ليظهر لنا ذلك بجلاء.

3. 2. نجد الظاهرة نفسها في الأدب العربي الحديث منذ عصر النهضة. ذلك لأن تجديد النظر في المجتمع والأدب سار جنبا إلى جنب مع مشاركة كبرى للمرأة في هذا المسار لأسباب تتعلق بتحولات اجتماعية وتاريخية. وبمقارنة الشعر بالرواية نجد أنها رغم قصر عمرها، فإنها استقطبت عناية الكثيرات من المبدعات اللواتي قدمن فيها مساهمات جلى. فالمرأة العربية منذ بدايات العصر الحديث كانت لها مشاركاتها المتميزة في مختلف مجالات الحياة العامة. بل إن من أولى الروايات التي كتبها العرب تحت مناص نوعي محدد هو "الرواية"، وحتى قبل ظهور "زينب"، وبدون التباس كما نجد مع حسين هيكل، شاركت فيها المرأة العربية باقتدار. ولعل رواية "عفيفة كرم" السورية اللبنانية المهاجرة إلى أمريكا، والتي تحمل عنوان "بديعة وفؤاد" والصادرة في أمريكا (1907)، في رأيي أول رواية عربية متكاملة من حيث مادتها الحكائية وخطابها[2].

.Ian Watt, The rise of the novel, Penguin book.1979, p. 47

(1) انظر الهامش 2، ص 366.

(2) عفيفة كرم، بديعة وفؤاد، إعداد وتقديم سعيد يقطين، منشورات الزمن، 2008.

لم تكن بديعة كرم أول كاتبة عربية تقتحم مجال كتابة الرواية. لقد سبقتها كاتبات أخريات إلى خوض غمار تجربة كتابة الرواية. وقراءتي لرواية بديعة وفؤاد وإقدامي على إعدادها للنشر بمناسبة قرن على ظهورها يبين لي بجلاء أنها كانت متميزة جدا وواعية بأنها تكتب رواية "نسائية أدبية غرامية" لأبعاد ومقاصد دقيقة، تبينها في مقدمة روايتها. ولذلك كان ذهابي إلى أنها أول رواية يستند إلى هذا الاعتبار. ولا أشك في أن النصوص التي كتبت قبلها كانت لا تزال محكومة بصعوبات البدايات (وهذا مجرد تخمين حتى يثبت العكس) التي نجد بديعة كرم قد تجاوزتها في تقديري من خلال تجربتها الأولى.

إن إقدام الكاتبات العربيات على خوض مغامرة السرد، وخاصة ما ارتبط منه بالرواية على وجه محدد، يبدو لنا آخذا في التزايد حاليا، وفي مختلف البلاد العربية على نحو ما نجد من خلال هذه العلامات والأجيال:

كوليت خوري، نوال السعداوي، غادة السمان، سحر خليفة، ليانة بدر، حميدة نعنع، خناثة بنونة، ليلى العثمان، أحلام مستغانمي،، هالة البدري، سلوى بكر، رضوى عاشور، رجاء عالم، ميسون صقر، ليلى الأطرش، سميحة خريس، فوزية رشيد، ميرال طحال، مها محمد الفيصل، ربيعة ريحان، زهور كرام، زهرة رميج،،، واللائحة طويلة.

إنها ظاهرة مهمة تبرز لنا بجلاء الحضور المتميز للمرأة العربية في مختلف مجالات الإنتاج الأدبي، وخاصة ما اتصل منه بمجال السرد. وكما ساهمت المرأة في إبداع الرواية شاركت بقسط وافر في النقد الروائي، وتكفي الإشارة إلى أسماء مثل: يمنى العيد، سيزا قاسم، رضوى عاشور، نبيلة إبراهيم، سامية أسعد، فدوى ملطي دوغلاس، اعتدال عثمان، فاطمة الوهيبي، زهور كَرام، ضياء الكعبي، أمل التميمي، فاطمة البريكي، عفاف عبد المعطي،،، ليتأكد لنا ذلك.

تتداخل عوامل كثيرة في إثبات هذا الحضور الهام للمرأة العربية في الإنتاج الروائي ونقده في العصر الحديث. وهذه العوامل، وإن كانت تختلف باختلاف ما تعرفه الأقطار العربية من تمايز على صعيد تطورها الذاتي، فهي نتاج التحولات الكبرى التي عرفها العرب في العصر الحديث بوجه عام. وتحضر التفاوتات الحاصلة بسبب تباين تأثير هذه العوامل في هذا المجتمع العربي أو ذاك.

3. 3. عندما نقارن ما يحدث الآن على صعيد ما آلت إليه مشاركة المـرأة في الإبداع الروائي والنقدي، مع ما تحقق في القديم فإننا نجد اختلافات كبرى في هذا المضمار. لكن ذلك لا يعني عدم مشاركة المرأة العربية في مختلف نواحي الحياة. لقد كانت لها مساهماتها التي كانت تتغير بتغير إيقاع الحياة العربية، وبما يطرأ عليها من عميق الشروط وجديد المحددات.

هكذا نجد التراث العربـي يزخر بما يتصل بـالمرأة وعوالمهـا. ويكفـي أن نتصفح المصنفات الأدبية العامة، وكتب التراجم، والمؤلفات المتصلة بـ "أخبـار النساء" وأشعارهن و"بلاغاتهن" ليظهر لنا ذلك. ولا بد في هذا النطاق من القيـام ببحث ينهض على الموضوعية والتحري، بدون وهم زائف، إيجابا أو سلبا، لفائـدة هذا الإنتاج أو ضده. وضرورة هذا البحث يمليها واقع كون الإبـداع العربـي يزخر بالكثير من الظواهر والتجليات، لكن العديد منها تعرض، لاعتبارات شـتى، للتغييب والتهميش. وعندما نسعى حاليا لترهين المُغيَّب والمهمَّش فإننا نرمي بذلك إلى إعادة النظر في مختلف التراكمات، وتغيير النظر في التقاليد والتصورات السائدة، وتعميق وعينا ورؤيتنا إلى هذا الإنتاج. وفي هذا الاتجاه أرى أن إبداع المرأة العربية يظل واحدا من تلك التراكمات التي تستدعي منا إعادة القراءة والبحث في ضـوء المعارف الجديدة، والمنجزات الحالية، تجديدا لتراثنا وفهما لكل ما كان يعتمل فيه.

3. 4. في السبعينيات من هذا القرن، ظهرت الدعوة شديدة اللهجة في الغرب إلى "الأدب النسائي" وما يتصل به. وتحقق ذلك بتفاوت ملحوظ بين المجتمعـات الغربية: التجربة الفرنسية تختلف تماما عن نظيرتها الأمريكية. وكان من نتاج هـذه الدعوة ظهور وعي جديد بـ "المسألة النسائية". فالحركات والجمعيات النسـائية التي تنافح عن الحقوق المختلفة للمرأة صارت أمرا واقعـا، وأنتجـت الحركـات النسائية كاتبات وباحثات وعالمات في مختلف الفنون والمجالات. وانتهى الأمـر إلى اعتبار الفن أو الأدب الذي تنتجه المرأة "نسائيا" بالدرجة الأولى والأخيرة. ومـن المعروفات في هذا الاتجاه نذكر: سيمون دو بوفوار ، وكيت ميللـي، وأنـدريين ريش، ومونيك ويتيغ، وهيلين سيكسوس في فرنسا مثلا.

ترمي هذه الحركة بوجه عام إلى المطالبة بـ، والعمل على:

1. إعادة تقويم، وتقييم الممارسات النسائية المختلفة.

2. ترهين أعمال الكاتبات القديمات بواسطة إعادة نشرها، وقراءتها بالتشديد على هذه الخصوصية "النسائية".

ظهرت في هذا النطاق مطبوعات ومنشورات خاصة تسير في هذا الاتجاه، الشيء الذي جعل من الحركة النسائية واقعا ملموسا في الواقع الثقافي الغربي بوجه عام، واعتبر "الأدب النسائي" عنصرا ديناميا وحيويا وتجديديا في الحركة الثقافية الغربية المعاصرة، وفي أمريكا بصورة خاصة، حيث تصادت المطالبة بحقوق المرأة بالمطالبة بأدبها ووجودها، بمطالب أخرى تتجاوزها إلى الاعتراف بالثقافات المهمشة للسود والمثليين والأقليات والإثنيات المتعددة.

لا أحد يمكنه الاختلاف، من حيث الجوهر، مع مشروعية مطالب وحقوق الأقليات والهويات المتعددة في أن يكون لها إبداعها، وتصان حقوقها الثقافية واللغوية والتاريخية في أي مكان. إن في ذلك، ليس فقط احتراما أو تطبيقا لمواثيق دولية، بل نجد في هذا أكثر من ذلك صونا للتعدد الثقافي الذي هو سمة إنسانية بامتياز. ونجد مصداقا لذلك في الآية الكريمة: ﴿... وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا..﴾. إن في هذه الآية تسليما بالتنوع والتعدد الذي توحي به كلمة "شعوب" وما تفيده من تشعب وتعدد وتنوع. وكذلك لفظة "قبائل" التي توحي إلى الدلالات المتعددة نفسها.

لكن الإيمان بالتعدد والتنوع والاختلاف يستلزمه إيمان أيضا بمبدأ ومقصد "التعارف"، بما فيه من تبادل الخبرات والخيرات والمنافع، وبما فيه من تواصل وصلات واتصال. وليس كما يفهم ويمارس واقعيا، بأنه دعوة إلى "التصارع" والتنابذ، والمفاضلة.

3. 5. صارت "الحركة النسائية العربية" في الاتجاه نفسه الذي اتبعته الحركة النسائية الغربية، تقريبا، وإن ظل الفرق واضحا لتباين الوقائع والتجارب. لقد أنشئت الجمعيات النسائية والمجلات الخاصة: (كاتبات/لبنان)، (الكاتبة/لندن)، (8 مارس/المغرب)... وصار بالإمكان، رغم التباين الحاصل بين الأقطار العربية، الإقرار بواقع جديد بدأت ترتسم ملامحه، وهو لا يزال آخذا في التشكل والتبلور. وتكمن القيمة الأساسية لهذا التوجه في التحسيس بأهمية قضية المرأة العربية، والعمل على إعطائها ما تستحق على صعيد الوعي النظري، بعد أن صارت مساهماتها على

الصعيد العملي أمرا ملموسا وفي شتى ضروب الحياة. وإن كان العمل في هذا الاتجاه لا يزال يستدعي الكثير.

أما على الصعيد الأدبي، وخصوصا على مستوى الرواية، فالأمر مختلف تماما، إذ نجد التركيز على هذا الإبداع يحظى بالأولوية. ورغم وجود شاعرات متميزات ومخرجات سينمائيات مقتدرات،،، كأن الإبداع السردي (رواية/قصة) هو الواجهة الأساسية التي يريد أنصار الحركة من خلالها تجسيد تصوراتهم ورؤاهم حيال هذه القضية في مختلف تجلياتها وأبعادها.

لقد انخرطت المرأة العربية في الكتابة السردية منذ أواخر القرن التاسع عشر، لكن الحديث عن "السرد النسائي العربي" لم يبدأ في التبلور والشيوع إلا منذ التسعينيات. فما هو المقصود بالسرد النسائي؟ وهل له تحديد خاص يغذيه ويميزه؟

لا يزال الاضطراب يسود تحديد هذا المفهوم، ولا يمكن الحديث عن تشابه دراستين تتناولانه بالتدقيق والتحديد. لذلك يبدو أحيانا من البديهيات التي علينا أن نقر بها دون تساؤل أو مراجعة. وأحيانا أخرى مفهوما غير قابل للتحديد لكثرة التصورات بصدده، والتي تصل حد التضارب في أحايين أخرى[1].

من خلال قراءات متعددة، في هذا الاتجاه، يمكننا التمييز بين اتجاهين اثنين، عام وخاص.

أ. العام: يبرز الأول في الاحتكام إلى البعد الجنسي للكاتبة، وبمقتضاه يدخل كل إنتاج لأي امرأة في نطاق "السرد النسائي". يبدو أن هذا الاتجاه هو المهيمن. ونجد ذلك في مختلف مصادر إنتاج هذا "النوع" من الكتابة، حيث تحضر الكاتبات بغض النظر عن اتجاههن الفني في الكتابة، أو ميولاتهن الجمالية والفكرية.

ب. الخاص: أما الاتجاه الثاني فخاص، لأنه لا يرتهن إلى العنصر الجنسي للكاتبة فقط. ولكنه يربطه بالميل نحو تجسيد ما صار يحمل مفهوم "الكتابة الأنثوية". وحيثما تحققت تجليات هذه الكتابة الأنثوية كنا بصدد الإبداع السردي

(1) سعاد المانع، النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة العربية الثقافية، تونس، ص 86.

النسائي. وكلما انعدمت بعض تجلياتها استبعد نعت الكتابة بالنسائية، ولو كانت الكاتبة امرأة.

يبدو لنا هذا الاتجاه الثاني بوضوح في مقالة للكاتبة رشيدة بنمسعود التي تميز "ضمنا" بين السرد النسائي والسرد غير النسائي عند المرأة، باستحضارها بعدا زمانيا في الكتابة عند النساء، بذهابها إلى إمكانية الحديث عن "السرد ما قبل النسائي، والسرد النسائي"، حيث تستشهد بقولة لعبد الكبير الخطيبي يقول فيها: "الكتابة النسائية في المغرب، خاصة في المجال الإبداعي، ما تزال في طور التأسيس، ورموزها تكاد تعد على رؤوس أصابع اليد"[(1)].

3. 6. إن هناك تعالقا شديدا بين الاتجاهين، ما لم نتبين معالم هذه "الكتابة الأنثوية" ومميزاتها عن غيرها من الكتابات، وذلك ما سنعمل على تعميقه في النقطة الموالية. وما يمكن تأكيده الآن هو أن حضور المرأة من خلال الإبداع، وكيفما كان نوعه، بات واقعا لا يمكن إغفاله أو تجاهله. لقد صار للعديد من المبدعات العربيات موقع متميز في خارطة الإبداع العربي الحديث. لكن تأصيل "السرد النسائي أو الأدب النسائي" عموما، كما رامت ذلك نازك الأعرجي، أو استئصاله بالأحرى، لتجاوز الاضطراب أو الغموض المفهومي الذي يلفه، رهين بمدى قدرتنا على تحديد بعده النوعي، وتجسيد أهم خصائصه البنيوية، وملامحه من داخل نظرية الأدب، وليس من خارجها. وعلى أي تحديد أن ينصت إلى هذه التجربة الإبداعية بعيدا عن أي تعاطف متسرع، أو مصادرة مسبقة، وذلك بهدف الوصول إلى الإمساك بأهم ملامحها، والكشف عن أدق مميزاتها. فإلى أي حد يمكننا الحديث عن "كتابة أنثوية"، أو نسائية خاصة؟

4. خصائص السرد النسائي:

4. 1. يكاد يجمع مختلف الباحثين على صعوبة تناول هذه الخصائص "النسائية" في الكتابة، والعمل على تجسيدها دون التفكير في مقارنتها بما هو متوفر في الكتابة الأخرى. فالكتابة كتابة، لها صورها وملامحها القابلة للتمييز حسب

(1) رشيدة بنمسعود، ما قبل الأدب النسائي: السرد النسائي بالغرب: خناثة بنونة نموذجا، مجلة الكاتبة، ع. 4، مارس 1994، ص 14.

التجارب والأجيال والاتجاهات. ولقد استشعرت الباحثة "بياتريس ديدي" هذه الصعوبات، وهي تواجه هذا الموضوع بالقول: "إن خصوصية الكتابة النسائية **لا تلغي مشابهتها** لـ "الكتابة الرجالية""[1]. وتبين صعوبة التفريق بين الكتابتين لأن ما يمكن أن **نزعم أنه خاصية** في الكتابة النسائية، يمكن أن نعثر له على نظير في "الكتابة الرجالية"، والعكس صحيح.

4. 2. لكن هناك من يذهب، عكس ذلك، إلى التشديد على خصوصية هذه الكتابة، واختلافها عن نظيرتها عند الرجل. وتمثل هذا التصور بريجيت لوغار، وهي تستعرض آراء الكاتبات في هذا المضمار، مستخلصة أن الحركة النسائية الإبداعية جاءت لتمثل "الاختلاف الأنثوي" في الكتابة، وأن ذلك يتحقق من خلال التركيز على الاختلاف مما يلي:

1. الجنس. 2. إدراك الجسد. 3. التجربة. 4. اللغة.

كان من ملامح هذا الاختلاف ما يتجسد من خلال النقط التالية:

أ. إن الوظيفة الأولى للكتابة الأنثوية هي التواصل، وتفجير الكلمة المتحررة في الصمت، أو التي تمارس نوعا من الثرثرة المقبولة.

ب. تم التشديد على الطوابع والخصائص التالية:

1. العفوية والمباشرة، والاستعمال العادي للكلمة.

2. البعد الحميمي وممارسة الاعتراف والبوح.

ومن خلال استعراضها لمجموعة من الأعمال النسائية التي تشترك في هذه المواصفات، تتساءل عن إمكانية الحديث عن نوع سردي جديد تقدمه المرأة، لتنتهي، بعد التحليل، إلى التساؤل عن "اللغة النسائية" مبرزة كونها عبارة عن نرجسية ساذجة[2].

4. 3. إن الانطلاق من التشديد على هذه الخصوصية يتجلى في العديد من الكتابات. وتسجل الباحثة سعاد المانع عبر متابعتها للأدبيات الغربية ذلك بقولها: "يمكن القول إن النقد النسوي في الغرب ما زال موضع **عدم استقرار**، وبالنسبة لوجود لغة أنثوية خاصة، يبدو هذا أقرب إلى التجربة والشطحات منه إلى نظرية

---

(1) Béatrice Didier, L'Ecriture-Femme, édi. PUF, Paris, 1981, p. 6.

(2) انظر الهامش 2.

ثابتة"[1]. وهكذا يمكن أن نتابع معها تجسيد ملامح هذه الكتابة من خلال النقط التالية:

أ. إن النساء يكتبن "بطريقة أكثر عفوية وحدسية".

ب. إن "الكتابة الأنثوية تعكس الطبيعة الداخلية للمرأة، وهكذا يصبح النص والبطلة والأنثى فيه امتدادا نرجسيا للمؤلفة". وتبرز أن هناك إنكارا لقدرة النساء على اختراع واع وتنظيم فني. وتسجل أن النقد يكرر سمة العفوية في الكتابة النسائية، مستخلصة أن النقد النسائي العربي ليس سوى انعكاس للنقد النسوي في الغرب، ويظهر ذلك في جانبين:

أ. التحيز ضد المرأة في التراث الأدبي والثقافي الشعبي، وأن اللغة العربية ضد المرأة.

ب. البحث عن سمات لـ "أدب المرأة" وكتابتها من خلال المضامين والخصائص الأسلوبية، وتستنتج من خلال قراءتها لتصورات عديدة، أن هناك اتجاها، وهو يشدد على "الكتابة الأنثوية" يرتهن إلى أن مصدرها هو الاختلاف الجسدي بين المرأة والرجل[2].

4. 4. على الصعيد النظري العام، ومن خلال الكتابات العربية والغربية في هذا المضمار لا يمكننا تبين خصائص محددة وملموسة. نجد عموميات ومصادرات، لبعضها نصيب من الصحة بالانطلاق من تجارب معينة. لكنها لا تصل إلى حد قبول التعميم والتجريد. ويكشف هذا عن صعوبة حقيقية ذات صلة بطبيعة الإبداع ذاته، وما يفترضه من ائتلاف رغم الاختلافات الحاصلة بين مختلف التجارب.

يستدعي البحث في خصائص الكتابة النسائية الانطلاق من النص ذاته بعيدا عن الآراء المشكلة حوله، لأنها تعوق إنصاتنا إليه والإمساك بطرائق اشتغاله للوصول إلى قواعد عامة أقرب إلى التجريد يمكننا اعتمادها لتقويم التجربة ووضعها في مسارها الملائم.

بالنسبة إلي، وانطلاقا من اشتغالي بالسرديات ونظريات الأجناس الأدبية، لا يمكنني التفكير في "الرواية النسائية العربية" أو "الكتابة الأنثوية" إلا بوضعها في إطار

---

(1) انظر، سعاد المانع، ص 86.

(2) نفسه، ص 90.

نظري كلي يمتح من الإنجازات النظرية التي تحققت في هذا النطاق، والتي تنطلق من وضع النص في سياق تحولاته الذاتية، وهي تتشكل ضمن بنية نصية كـبرى لهـا ترابطاتها الوثيقة بمجمل ما يعتمل في المجتمع وما تطرأ عليه من تحولات وتطـورات مختلفة. كما أن الحديث عن "جنس" أو "نوع" جديد يستدعي تحديد القواعـد أو البنيات الجديدة التي يحملها وهي تخرق قواعد وبنيات أجناس أو أنواع قديمة.

من هذا المنطلق، أضع الفرضية التالية أساسا للبحث حتى يتأكد مـا يثبـت نجاعتها أو عدم صلاحيتها. هذه الفرضية هي: يمكننا أن نسمي "الرواية النسـائية" ذات الملامح المتميزة والميثاق السردي الخاص بها، والتجسيدات المختلفة: "**روايـة الأطروحة النسائية**"، ونضع من بين أهم أسسها الانطلاق من "المرأة" باعتبارهـا ذاتا وموضوعا للكتابة. أما الرواية التي لا يتحقق فيها هذا الأساس، فيمكن التعاطي معها خارج "رواية الأطروحة النسائية"، لأن العديد من الروايات الـتي يكتبـها الرجال يمكن أن نجد فيها "الخصوصيات" التي ركزت عليها كل من بريجيت لوغار وهي تنافح عن "كتابة أنثوية" خاصة أو التي وقفت عليها سعاد المانع.

بذلك تغدو "رواية الأطروحة النسائية" نوعا من الأنواع الروائية التي يمكننـا الكشف عن خصوصيتها النوعية وملامحها الخطابية، وتشكلها وتطورها في الزمان، وعلاقتها المختلفة بباقي الأنواع الروائية العربية.

في هذا الأفق أود دخول عالم رجاء عالم الروائي محاولا قراءته قراءة سـردية بدون مسبقات جاهزة، وأعمل على البحث عن طريقة تشكل عوالمهـا السـردية والحكائية بناء على تلك الفرضية وعلى ما تقدمه لنا بعض التصورات التي أقامتـها التنظيرات التي حاولت التقعيد للرواية النسائية.

5. طريق الحرير[1] رحلة المسالك المتداخلة:

5. 1. يلح التنظير المتصل برواية الأطروحة النسائية، كما نسميها، علـى أن من خصائصها الكبرى حضور الكتابة العفوية والحدسـية والاسـتعمال العـادي للكلمة،،، وأول ما يفاجئنا، ونحن ندخل عالم "طريق الحرير"، صـعوبة الـدخول إليها. بل إننا، ونحن على عتبتها سنصطدم بطريقة كتابية مختلفة. وإذا ما تجاوزناها،

(1) رجاء عالم، طريق الحرير، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء 1995.

فإن تقدمنا يدفعنا، بين الفينة والأخرى، إلى إعادة قراءة ما سبق والعمل المتواصل على إعادة تشكيل ما يتكون لدينا من أشياء، وهي قليلة، وغير ذات قيمة. وحتى عندما نمسك بالقلم ونريد تسجيل إشارات أو مؤشرات لتكون معينة لنا على مواصلة الرحلة، أو نعتمدها للمواصلة، نجد أنفسنا نؤشر على النص بكامله. ولا نتمكن من تمييز الأساسي من غيره لنساهم في تشكيل عوالم القصة.

إن القصة أو المادة الحكائية شبه منعدمة. ويتبين لنا النص عبارة عن شذرات أو لوحات عديدة مترابطة ومتسلسلة. لكننا نجد داخلها تقطعات تسمها، وتنقل بعض شذراتها إلى ما سبق التوقف عليه في وحدة أو شذرة سابقة، وتتحقق في غيرها من الوحدات، على شكل أسماء أعلام أو فضاءات أو أشياء. على هذه الوتيرة يتحرك السرد متخذا من رحلة قافلة عالما للحكي. لكن الرحلة، هنا، تختلف عن الرحلات التي تعودنا عليها.

5. 2. يأتي الحكي استحضارا للتاريخ في بعض تجلياته، وهو يتحقق في العصر الحاضر، دون أن نجد أنفسنا أمام رواية تاريخية، وكأن لا مسافة بين الماضي والحاضر. إنهما زمانان في واحد، يتقاطعان ويتداخلان: زمان البحث عن تاريخ آخر غير مكتوب، ولا معروف. إنهما رحلة إلى الأعماق، ومن خلالها تتكشف لنا حياة القافلة، وهي تجوب رحلة البحث عن الزمان وعن المكان؟ وما هو هذا المكان؟

"قال أكبر أدلتنا. وكان قد تجاوز استئناسه لبحور ألف مخطوط عتيق: "نرحل في طلب صورة/للجزيرة قديمة تذكر، يشقها نهر وترعاها النعام والأيائل..." (ص 29). ونقرأ في موطن آخر، بعد اضطراب القافلة، حيث يقول الراوي:

"اضطربت وقفة القافلة، وخفي أهدافها. وحين قام عابد من المتنسكين على خزائن العلوم، والهروف بالخازندار، وهو لقب أمناء السر المعروفين بغرب الجزيرة بنشر أوراقه عن الأسود الأبيض في سيرته الذاتية... والوثائق المعينة هي: مجموعة إرشادات وتواريخ أشخاص وخارطة محتملة لأهداف كنا نسعى إليها نحن جماعة الرحلة... مرموز لكل ذلك في رقعة شطرنج قديمة. قالت أوراقنا التي ورثناها عن القزويني وابن بطوطة أنها فريدة من نوعها، وأن بياضها وسوادها معجون من مياه سرية، وبخلاصة بياض وسواد قبيلة اندثرت في سهل الأيائل بقلب الجزيرة" (ص 128).

يظل هذا البحث متواصلا. لكن القارئ لا يمكنه أن يواصل هذه الرحلة مع القافلة إلا إذا تمكن من الانخراط فيها، والدخول إليها. وأنى له ذلك والرواية تتأبى عليه، وتفرض عليه أولا العمل على فك مغاليقها والكشف عن أسرارها وتفهم لغاتها السرية ودلالاتها.

5. 3. اللغات السرية في الرواية:

سأتوقف على ثلاث لغات تشترك فيما بينها في إضفاء طابع الخصوصية على هذه الرواية. وتجعلها تختلف عن "الوصفات" النسائية التي يقدمها "النقد النسوي". وهذه اللغات هي: اللغة – الرقم، واللغة – الوشم، واللغة – الرسم.

5. 3. 1. اللغة – الرقم:

ما أن نفتح الرواية، وبعد صفحة العنوان، حتى نجد أنفسنا أمام المُناصّ الذي يتخذ هذه الهيئة:

60 1

600 30

200 30

5 اللهم سخر لي أعدائي كما سخرت الريح لسليمان

40 بن داود عليهما السلام، (،،،) ص 3

وعندما نفك شفرة تلك الأرقام، سنجدها تعني مفتتح الدعاء: اللهم = العمود الأول، والعمود الثاني = سخر.

وكلما انتقلنا بين وحدات النص، من وحدة إلى أخرى، نجد أنفسنا أمام مناصات على الصورة نفسها: أرقام تكتب على شكل عمودي، وآيات قرآنية. وفي الصفحة 240، نجد أنفسنا أمام أربعة أسطر تتجاور فيها الأرقام إلى جانب بعضها. وتتفنن الكاتبة بعد ذلك في إدراج هذه الأرقام داخل النص، عبر تشكيلات كما نجد في الصفحة 239 بين أرقام وأسماء.

إن القارئ الذي لا يعرف حساب الجمل الكبير لا يمكنه أن يفك شفرة هذه اللغة "الرقمية" والتي تتصل اتصالا وثيقا بسر الحروف ودلالاتها الرمزية الخاصة. إنها

ترتبط بعالم السحر، وبما يتضمن من رمزيات ولغات سرية معينة. ولا يسمح لنا التحليل بالوقوف على خصوصيات هذه اللغات وتفاصيلها، ومختلف أبعادها في تشكيل النص. وأهم ما يمكن تسجيله هنا، هو أنها لغة متميزة، وأن الكاتبة حرصت على توظيفها، لدفع القارئ إلى التعامل المتأني مع الرواية في عملية القراءة، لفك شفرتها، والانخراط في عوالمها، بناء على مقتضيات خاصة.

نقرأ مثلا في الصفحة 240 "النص" التالي:

50102 3023 80120070301 16000302)

51080200 ،150301 6 400503301

14008 2006 15501 400200800600

(405501102003 200401 1080 180010010

يبدأ هذا "النص" بهلال وينتهي بهلال. ونلاحظ كذلك حضورا للفواصل إلى جانب الفراغات بين الأعداد. وحين نفك شفرة هذه الأعداد ونتلوها من اليمين إلى اليسار، سنجد أنفسنا أمام النص التالي:

(بلغوا الأعراف، جبل بين

الجنة والنار، فيه

خضرة وأنهار، حتى

يقضى في أمر جريانهم)

يتحصل لنا الشعور نفسه أمام اللغة الثانية لأنها، وإن كانت من طبيعة مختلفة فهي، تستمد دلالتها بدورها، من الإلحاح على الدور الذي يجب أن يضطلع به القارئ في التعامل مع النص، والذي يستدعي منه بذل الجهد نفسه، أو بعضه، مما تحقق في كتابته.

5. 3. 2. اللغة – الوشم:

تتوازى الكتابة بالرقم مع هذه اللغة الخاصة، ذات الشفرة التي لا يمكن تحصيل المعنى منها بدون فكها أو حلها. وإذا كان الوشم هو تلك الآثار التي تظل مرسومة على البشرة رغم انصرام الزمن "كباقي الوشم على ظاهر اليد" (كما يقول طرفة)،

فإن اللغة الوشم هي اللغة العتيقة بحمولاتها الثقافية والمعجمية والنصية التي ظلت تتشكل مع الزمان. وحين تتفاعل معها الكاتبة رجاء عالم، وتوظفها لنا بصورها وبمختلف رمزياتها النصية المتباينة، يتعين علينا متابعة خطوط الوشم، والتوقف على ما صار منه باهتا، والعمل على ملئه بما يتلاءم، وما خفي منه، لتحصيل المراد: إقامة صورة الكلمات وارتباطاتها لفهم النص.

إن اللغة الوشم، كما تتبدى لنا من خلال رواية "طريق الحرير"، محاولة لكتابة "جديدة" على أو لـ "كتابة عتيقة". وهذه الكتابة على الكتابة، أو إعادة كتابة لكتابة عتيقة، أو تحويل لها تبرز لنا طريقة جديدة من التفاعل النصي الذي يتجلى من خلال تعامل الكاتبة مع نصوص عديدة من الثقافة العربية الإسلامية: القرآن الكريم، كتب الأحلام وتفسيرها، كتب الأخبار، والرحلات وكتب العجائب ومعاجم البلدان والجغرافيا وكتب السحر والسيمياء...

يبدو لنا ذلك بجلاء من خلال توظيف أسماء أعلام أو فضاءات عربية عتيقة قليلة التداول، وعلينا البحث عنها في مظانها للكشف عن دلالالتها وأبعادها. كما أنه يبدو في تسخير معارفها لإنجاز كتابة تشكيلية وتخطيطية.

لنقرأ هذا المقطع، ولننتبه إلى كيفية كتابته:

"ورسلة: الطبع الغالب على اسمها الغرق..." وخط المنذر توضيحه على رماد موقد منصور" عند استخراج

زوايا الاسم: ر (بطبع الماء)

(في معنى أطراف رسلة) ت (بطبع الأرض)

ووسطه: س (بطبع الهواء)

(في معنى الفؤاد منها) ل (بطبع الماء)

انتهينا لأن راءها ولامها ماء. تبدأ منه ويربض بقلبها للعابر والغواص..." (ص 121).

إننا، هنا، بصدد تحليل حروف "رسلة" بحسب طبيعة عنصر كل حرف. يبدأ النظر في زوايا الاسم (الحرف الأول والأخير: ر – ت) ثم وسطه (س – ل) فيتبين أن أطراف الاسم مائية العنصر. فيكشف ذلك عن طبيعة المسمى الغالب على اسمها "الغرق"، لذلك كانت صاحبته لكل عابر وغواص. إن توظيف "أسرار" الحروف

في تحليل الطبائع جزء من طبيعة اللغة الوشم التي نتحدث عنها. وحين توظفها الكاتبة رجاء عالم فلأنها جزء من العالم السردي الذي تسعى إلى تشكيله بنية وخطابا ودلالة.

هكذا نعاين أن استثمار هذه اللغة في الكتابة (اللغة – الوشم) يتجسد ويتمثل على طول النص، ومن خلال صور شتى تترسب من خلالها المفردات واللغات العتيقة، وتستعملها الكاتبة بألفة ودراية وعشق وتحد أيضا. لذلك فالقارئ غير المتعود على مثل النصوص التي تتفاعل معها الكتابة، ومع دلالاتها يجد صعوبة في فك شفراتها وتحصيل المراد منها في السياقات التي توظف فيها. ويمكننا اعتبار النص بمجمله قائما على هذا التفاعل النصي بأبعاده المختلفة ودلالاته السرية المتعددة الإيحاءات، والتي لا يمكن الكشف عنها إلا بإعادة قراءة "آثار" ومعالم الوشم ووضعها في السياق الجديد الذي تستعمل في نطاقه.

5. 4. 3. اللغة – الرسم:

تبدو لنا اللغة الرسم في طريقة تركيب الصور وتشكيلها بواسطة اللغة الوشم. فإذا نحن أمام كتابة بصرية، تدفعنا للتواصل معها، إلى تصور ما يتقدم بواسطة اللغة من خلال تشكيل صور تتراكب وتتكامل لتكوين **الصور السردية**، ثم إعادة قراءتها في ضوء سياقها التي وظفت فيه لتحصيل الدلالة. إن الاهتمام بالصورة والتصوير، والتعبير بواسطتهما، من سمات الكتابة عند رجاء عالم. وهذه اللغة لا تقدم نفسها بالسهولة المتوقعة، على غرار اللغتين الأخريين، إذ لا بد للقارئ من تحليل هذه "الصور السردية" والانتباه إلى أبعادها. لنقرأ هذه الصورة السردية، والنص زاخر بالصور والاستعارات:

"وانفرطت القيمة "هيا" بكل وجهة. هي المتبحرة في فصول الحجامة. وكانت كلما تورم أحدنا بوحدته، تأتي ما بين كتفيه، فتفرد بيت عنكبوتها الأخضر على بئر قلبه، ثم ترسل عناكب حنائها، فتمتص سريرته، فتجتمع بطاستها الخبيثة حكايا وحاجات عصيبة... بعدها يسقط البيت، وقد استحالت معيناته لفحم، فتعجنها بلعابها، وتصرها في طرحتها: حلمات تلك الطرحة تتكاثر. ونتبعها على الخارطة" (ص 13).

إننا هنا أمام صورة: "هيا" كاشفة أسرار القافلة والمطلعة على جميع الخبايا. إن كل من يمر بأزمة، تواسيه، وتكشف عنه غمته. هذه هي وضعية هيا وموقعها في النص. لكن التعبير الصوري الذي يقدمه لنا النص، يجعلها وكأنها "ساحرة" أمام مصروع، فتستنطق بمهارتها ولغاتها، وتبحرها في العلوم وبمساعدة أدواتها الخاصة، فتمارس تعاويذها، وتستخرج بعملياتها السحرية كل ما في داخله، وتضعها في طاستها السحرية. وحين يرى "المتأزم" كل ما "دير" له (الديار، في المغربية هو كل الأعمال السحرية)، يفرح لاستخراج كل الخبث الذي سبب له كل ما يعاني منه وقد احترق وصار فحما. آنذاك يسقط البيت (الهم)، وتحجب كل ما استخرجت بلعابها، دليل "المحو"، وتصره (تضعه في صرة أي تسره وتحتفظ به) في طرحتها التي لا يطلع عليها أحد. ومعنى ذلك أنها تتملك كل ما ألم به، فتعتقله عندها من باب الطمأنينة على أن ذلك لن يعاوده كرة أخرى.

تبين لنا هذه الصورة بجلاء هيام الكاتبة بالفن البصري في التعبير بواسطة تركيب جزئيات الصور وترابطها. ويزخر النص بعدد هائل من الصور السردية التي يتشكل منها عالم رجاء عالم الروائي. ونلاحظ بعدا آخرا لهذا التوظيف في الصفحات (84-85-125-145-239) التي نجد فيها توظيفا كتابيا يتجاور فيه النص عموديا وأفقيا. واستعمال أشكال وخطاطات يتداخل فيها النص المكتوب بالخطوط التي تصل بين مواده الكتابية.

إن اللغات الثلاث تتجاور وتتكامل في مسار النص، وبذلك يتداخل فيها ما هو تاريخي بما هو واقعي، وما هو كتابي بما هو علامي (من علامات غير لغوية). وأخيرا ما هو حقيقي بما هو رمزي. وفي كل هذه الحالات نتبين أن الروائية تكتب بطريقة خاصة تقوم على البحث والروية والتأمل الدقيق في الأشياء والظواهر، ويعطي كل ذلك لرواياتها، ليس فقط طريق الحرير، ولكن أيضا لكل أعمالها اللاحقة (مسرى يا رقيب، سيدي وحدانة، ستر، خاتم، حبى،،،) نكهة خاصة، حيث نجد تكاملا وتواترا بين مختلف هذه الأعمال التي تضعنا أمام تجربة متفردة ومتميزة، سواء على مستوى لغاتها أو شخصياتها أو فضاءاتها أو عوالمها السردية.

6. تركيب:

نستخلص مما تقدم، أن رواية طريق الحرير، تختلف من حيث لغتها وطريقتها الأسلوبية عن أهم الأسس التي تقوم عليها "الرواية النسائية" كما حاول "النقد النسائي" التنظير أو التقعيد لها في التربة الأجنبية والتي وجد لها امتدادا في بعض الكتابات النقدية العربية. وهذا الاختلاف يؤكد ما انطلقنا منه، وهو أن الكتابة السردية والروائية تخصيصا لها مقوماتها وشروطها العامة والخاصة، وهي متعالية على الجنس (ذكورة – أنوثة) والسن (شباب – شياب) والعرق (غرب – شرق...) والدين. إنها إنتاج إنساني، ولا يمكن أن تتحقق قيمتها الفنية أو الجمالية بناء على الموضوع الذي تعالجه أو القضية التي تنافح عنها. ورغم أهمية كل ذلك، فإن طرائق الكتابة ومستوى جماليتها وعمقها الفني هو الذي يحدد قيمتها الإبداعية والفنية بالدرجة الأولى.

وأحب أن أختم بمناص تقريري تتحدث فيه الكاتبة موجهة الخطاب إلى الناقد عبد الله الغذامي لأنه يلخص موقفها من المرأة والكتابة، من جهة، ومن الأدب النسوي عموما، من جهة ثانية:

"أستطيع القول إني نصف نار... أنا التي دخلت بنصفي الإنسي للنص مفتونة بقافلته. وكنت عند هذه النقطة أبحث عن خاتمة للنص وشطرنجه حين أعلن الغذامي، وهو أحد حراس التواريخ وأسرارها قرب بسط أوراقه التي ستبحث في أصلي (أنثى أم ذكر). ومثل هذه البرود تدفعني، فأسفر عن قناعي مما وراء النص وإنسيتي والتعبير عن مخاوف قديمة... إذ لم أحرص في رحلتي على شيء حرصي على امتلاك الأصول بذكورتها وأنوثتها، إنسيتها وجانها، حقيقتها وأحلامها... فأبحث لكل مسافر أن يشتط في التتويج" (ص 180).

الفصل التاسع

الرواية العربية:
الوسائط والتكنولوجيا

0. تقديم:

لقد بدأنا الفصل الأول بالحديث عن علاقة الرواية العربية بالوسائط بغية إعادة النظر في نشأتها، وعلينا أن ننهي الكتاب بالحديث عن تلك العلاقة أيضا لما لها من صلات بالقضايا التي نطرحها، من جهة، ولكي نجعل هذا الحديث مفتوحا على المستقبل والآفاق من جهة أخرى. ويبدو لي أن قضية علاقة الرواية العربية بالوسيط الجديد (الحاسوب وبرمجياته) هي من بين أكثر القضايا إثارة للتفكير والاهتمام، ولا سيما بعد ظهور تجارب روائية أجنبية تستثمر إمكاناته، وتسعى للإبداع من خلاله، في الوقت الذي لا تزال التجربة الروائية العربية عاجزة عن إدراك أهميته وتمثل قيمته وضرورته في عصرنا الحالي.

يفرض علينا التمهيد لهذه العلاقة الممكنة بين الرواية والوسيط الجديد إعادة النظر في الكيفية التي يتم بواسطتها الإنتاج السردي، وهو يتغير من وسيط إلى آخر، بقصد معاينة أثر كل وسيط في استدعاء شروط معينة وفرض إكراهات محددة ووضع حدود خاصة على أي ممارسة سردية.

لذلك سنحاول، هنا بإيجاز، تقديم أهم العناصر التي يختلف بها السرد وهو يتجلى تارة من خلال الشفاهة أو الكتابة أو الطباعة ثم الرقامة للوقوف على التحولات الطارئة بسبب اختلاف هذه الوسائط، ودور كل منها في منح السرد مواصفات تتقيد بمراغماته وحدوده وإمكاناته.

1. السرد الشفوي:

1. 1. الراوي والسرد:

ماذا يفعل الراوي الشعبي حين يسرد؟ قلما التفتنا إلى العملية التي يقوم بها وهو يضطلع بعمله ساردا مادة حكائية ما، لأننا نهتم أكثر بمقوله السردي باعتباره ملفوظا، و لم نول عملية التلفظ، وبكل ما يحيط بها، ما تستحق من العناية.

حين نهتم بعملية التلفظ، وفق هذا الطرح، سنجد أنفسنا أمام مجموعة من العمليات التي يمكننا ترتيبها على النحو التالي:

1. 1. 1. مرحلة الإعداد:

يتكون الإعداد من عمليتين اثنتين تتحققان في الوقت ذاته، وفي زمان قياسي:

أ. التنشيط: إنه يبدأ بتنشيط الذاكرة، وما تختزنه من نصوص، كثيرة ومتنوعة، محفوظة لديه.

ب. الاختيار: يختار من مخزونه نصا يتلاءم مع المقام الذي يوجد فيه (الزمان - المكان - الجمهور،،،)، وذلك عن طريق انتهاج استراتيجيتين متداخلتين:

ج. انتقاء الموضوع والنوع السردي.

د. تحديد الأثر الذي يريد خلقه لدى جمهوره.

إن عملية الإعداد تتم بناء على حصافة الراوي الشعبي وذكائه وثقافته وحضور بداهته في تعامله مع:

أ. الجمهور:

يخاطب الراوي الشعبي جمهورا مباشرا: إنه يوجد أمامه. ولا بد له من قراءة اجتماعية ونفسية لهذا الجمهور، وذلك من خلال مراعاة:

- الجنس (ذكور - إناث).
- السن (أحداث - شباب - شيوخ).
- المستوى الاجتماعي (فقراء - أغنياء / متدينون - متحررون/ خاصة - عامة).
- العلاقات العائلية (القرابة - التنوع).

ب. الموضوع:

إن تحديد الجمهور هو الذي يدفعه إلى انتقاء الموضوع وما يشتمل عليه من أنماط سردية وأساليب ولغات،،،

- الهزلي في حال غلبة الشباب. الجاد في حال تنوع الجمهور.

- الواقعي والعجائبي والغرائبي: إن طبيعة الجمهور تحدد نمط السرد المطلوب. فهناك من يستقبل العجائبي المغرق في الخيال، وهناك من يستنكره ولا يقبل به.
- الإسفاف اللغوي أو انتقاء الألفاظ لعدم الحرج عندما يكون الجمهور مختلطا (ذكور – إناث) أو بين عناصره قرابة ما تفرض الحشمة وتستدعي عدم الإحراج.

ج. الزمان:

إن زمان حكي قصة طويلة تستدعي زمان طويلا، ليس مثل تقديم حكايات قصيرة تتجاوب مع فترة زمان الحكي ومدته بحسب الفضاء الذي تقدم فيه.

إن كل هذه التحديدات (الجمهور والموضوع والزمان) لها علاقة وثيقة بـ:

د. الأثر:

يرمي الراوي إلى توليد أثر محدد لدى جمهوره: فالإمتاع والتشويق يظل حاضرا أبدا، وماثلا في أي ممارسة حكائية أو سردية، بما فيها ما يجري بين الناس في الحياة اليومية، لإثارة الانتباه وشد الأسماع. وإلى جانبه لا بد من تحقيق الآثار الأخرى التي يسعى إلى تحقيقها من خلال مراعاة المقام السردي: الإضحاك – الإبكاء – التدبر – التثقيف،،،

1. 1. 2. مرحلة الأداء:

بعد مرحلة الإعداد التي تتخذ بعدا ذهنيا وإدراكيا للفضاء والمقام الذي يوجد فيه الراوي تبدأ مرحلة الأداء وتتمثل في تجسيد كل ما تم تحضيره وتكوينه عن السياق الذي يمارس فيه عمله كراو، وذلك عن طريق "ترهين" القصة المراد تقديمها، ونقلها من الغياب إلى الحضور، وذلك من خلال العمليات التالية:

أ. الإعلان عن الميثاق السردي:

يبدو ذلك من خلال المُناصات التمهيدية المتعارف عليها في البيئة الثقافية التي يوجد فيها: الصلاة على النبي (ص)، لإسكات الجمهور، من جهة، وتحقيق أول

تفاعل معه بدعوته للصلاة على النبي وبصوت مرتفع، من جهة ثانية، والإعلان عن بدء السرد من جهة ثالثة. يلي ذلك تقديم "عنوان القصة" أو محتواها العام بإيجاز عبر أحد المناصات المعهودة أو صيغ الأداء المتداولة.

ب. ترهين القصة:

والمقصود بذلك نقلها من مرحلة الكمون إلى التجلي ويتم ذلك بواسطة توظيف نوعين من العلامات:

ب. 1. لغوية: إن القصة تروى شفويا، وهي بذلك تتوجه إلى الأسماع. ويراعى في تقديمها الصوت الذي يتغير بحسب إيقاع القصة ومواطن القوة والضعف فيها، وتبدل مواقعها تبعا لطبيعة الأحداث. فيكون التلوين الصوتي وتغيير نبراته جهرا وهمسا عبر محاكاة أصوات الشخصيات. والتوقف بين الفينة والأخرى لاستدراج السامعين وإدماجهم في عالم القصة، عبر توظيف مختلف التقنيات المؤثرة والضامنة لمواصلة الانشداد إلى ما يروى، والانغمار فيه.

ب. 2. حركية: إن الجمهور المباشر لا يسمع فقط كلاما، ولكنه أيضا يرى الراوي، وهو يستعين بأداء حركي يصاحب ما يتلفظ به: الإشارة باليد، وإمالة الرأس، وتحريك الجذع الأعلى إذا كان جالسا، أو التحرك أماما وخلفا أو يمينا ويسارا إذا كان واقفا.

إننا عندما نتحدث عن "الحكي الشفوي" قلما نعطي قيمة للبعد الحركي الذي يصاحب استعمال اللغة في الكلام، وحتى في اللغة الطبيعية. غير أن الحركات، لأنها غير قابلة للتحقق، إلا عبر الصورة، تظل مقصاة أبدا من أي تحليل يوظف اللغة، رغم أن هذا التعبير الجسدي يكون أحيانا أعمق وأصدق وأوجز في التعبير من الشفوي الذي يكون مرافقا له.

كل هذه العمليات التي يضطلع بها الراوي في تقديم القصة (المادة الحكائية) هي التي تضمن التواصل الحقيقي بين الراوي والمروي له. وحين نربط هذا السرد بالمجلس كفضاء للإنتاج والتلقي، نكون نضع في الاعتبار كل العناصر التي تسهم في تشكيل هذا السرد وإعطائه "شكلا" و"معنى". يتناسب مع خصوصيته المجلسية. وهي بالضرورة تختلف عن السرد المقدم بواسطة وسائط أخرى مختلفة، من السرد

المكتوب أو المطبوع أو المرقوم. لذلك فنحن مطالبون بتدقيق مختلف هذه العناصر بما يتلاءم مع خصوصية أي سرد في علاقته بالوسيط الذي يوظفه.

2. السرد الكتابي:

2. 1 الكاتب والسرد الشفوي:

يختلف توظيف الكتابة باليد لترهين القصة، عن استعمال البعد الشفوي في تقديمها، سواء من حيث الإعداد أو الأداء. ونميز، ونحن بصدد الكتابة بين مرحلتين: مرحلة تحويل الشفوي إلى الكتابي، ومرحلة الإبداع الكتابي.

في المرحلة الأولى يقتصر الأمر على تحويل المادة "المحفوظة" إلى الكتابة. وتكون المحافظة على أهم العناصر الشفوية في مخاطبة الجمهور (الذي يمكن أن يسمع النص مقروءا، أو يقرأه مخطوطا). وبذلك يتم ترهين القصة بالحفاظ على أدائها اللغوي. والعنصر المغيب في هذه المرحلة هو "البعد الحركي" للراوي. لكن كل المصاحبات اللفظية لـ "الحركة" والتي كان يجسدها الراوي في أدائه تصبح حاضرة من خلال: الوصف، التعبيرات المصاحبة للحركات أو الانفعالات: صرخ قائلا، رد عليه بغضب،،،

إن العنصر الجديد في هذه المرحلة هو "فضاء" الصفحة الذي يفرض إكراهاته على الكاتب (المدون – الناسخ)، وهو يسعى إلى ملئه وفق قوانين التعامل مع الورقة في الكتابة، والذي كان يقضي، تبعا للتقاليد التي فرضتها الصفحة المكتوبة، ألا يترك أي فراغ إلا في الهوامش المحيطة بالصفحة (أعلى – أسفل / يمين – يسار) لأن الصفحة كتلة واحدة. لذلك لم يكن هناك، مثلا، رجوع إلى السطر لبداية قصة جديدة، أو لإعلان التحول إلى مقطع جديد. وكان يتم ذلك بتغيير لون الخط، أو وضع بعض الرموز أو العلامات الفارقة. ويمكننا تلمس ذلك بجلاء بالرجوع إلى المخطوطات العربية.

لم يتغير الأمر كثيرا مع "الكاتب" الذي يؤلف مواده الحكائية، ولا يستند في السرد إلى جاهز محفوظاته (بديع الزمان في مقاماته مثلا). إنه يؤلف مواده الحكائية بالتخطيط الذهني لها وتصور بداية للقصة ونهاية لها، ويبنيها وفق الخطاطة التي نجدها في السرد الشفوي. وفي عملية صياغتها يخضع لإكراهات الصفحة. رغم

أننا، مع الزمن، ومع تطور صناعة الورق، صار التعامل مع الصفحة بطريقة أكثر مرونة ووقع تحسن في توظيفها: استعمال الألوان، المربعات لكتابة العناوين المميزة، الأشكال، التزيين بالصور،،، (المقامات نموذجا). لكن التطور الأكبر سيحصل مع المطبعة التي ستغير طرائق الكتابة، وتدعو الكتاب إلى السير وفق المتطلبات التي تحققها مع النص المطبوع. وبذلك يتم القطع مع كل رواسب الشفوية.

2. 2. الكاتب والسرد الكتابي:

2. 2. 1. القارئ والانغلاق:

مع ظهور المطبعة يمكن الحديث عن السرد الكتابي بامتياز. فمرحلة الإعداد والأداء تختلف اختلافا بينا بمقارنتها مع ما رأيناه في السرد الشفوي وتطوره مع الكتابة باليد. ذلك أن الكتاب المطبوع يتميز بعنصرين جوهريين، يجعلانه مختلفا عن السرد الشفوي أو "المخطوط". هذان العنصران هما: القارئ والانغلاق.

أ. القارئ: يتوجه السرد الكتابي إلى **القارئ**، وهو غير محدد، وغير معروف بالنسبة للكاتب. وعليه أن يضع في اعتباره هذا العنصر الجوهري. إنه مختلف جذريا عن جمهور المجلس الذي كان "الراوي" يراه، ويكيف مادته السردية مع طبيعته ونوعيته.

ب. الانغلاق: العنصر الجوهري الثاني هو الانغلاق. والمقصود به أن النص المطبوع لا يمكن تغييره بالزيادة أو النقصان لأنه **مغلق ومنته**، عكس الكتاب المخطوط أو الشفوي الذي يمكن تغييره أو الإضافة إليه لأنه يظل مفتوحا. نجد هذا في تعدد الصيغ واختلافها والتصرف فيها بتعدد النسخ من الكتاب نفسه.

يفرض هذا البعد على الكاتب ألا يقدم كتابه للطبع إلا بعد إحساسه بأنه "مكتمل" أو منته. وحتى في حال طبعة جديدة، فإن التغييرات التي يدخلها المؤلف تظل محدودة ومعروفة. لذلك نجد أن هذا الإحساس سيؤثر على عملية الإعداد والأداء بالنسبة للسرد الكتابي المطبوع. يبدو لنا ذلك مما يلي:

2. 2. 2. الإعداد:

تختلف مرحلة الإعداد، في السرد الكتابـــي، عن نظيرها في السرد الشـــفوي، باختلاف الوسيط ومراغماته. فتنشيط المخيلة والحافظة، واختيار المـــادة وانتقـــاء الموضوع والنوع تتخذ أبعادا جديدة تتصل بضرورة الكتابة حيث ينطلق الكاتـــب من قراءاته لنصوص سردية سابقة، من جهة، ومن معايشاته وسماعاتـــه. وبمـــا أن الكاتب لا يتوجه إلى جمهور محدد، فإن الصورة المكونة لديه من خـــلال قراءاتـــه للنصوص السردية السابقة (الروائية مثلا) هي التي تضع أمامه "الصـــورة" الممكنـــة للقارئ النموذج. وهذه الصورة لا تختلف إلا في الكتابات الســـردية الموجهـــة إلى الأحداث والأطفال، حيث يستدعي الأمر مراعاة جوانب السن، وتجنب الإسفاف اللغوي والأخلاقي بالدرجة الأولى.

أما زمن القراءة فلا يعيره الكاتب اهتماما كبيرا، ولذلك نجد روايات قصيرة، وأخرى تتكون من أجزاء (الثلاثيات والرباعيات والخماسيات).

نجد بناء على هذه لتوضيحات أن مرحلة الإعداد في السرد الكتابـــي تأخـــذ المسار التالي الذي يجعلها، بدورها تتكون من مرحلتين:

أ. مرحلة التخطيط:

تتصل هذه المرحلة بصورة أولية بالمادة الحكائية (القصة)، إذا كانـــت هنـــاك قصة محورية. فيتم من خلالها تحديد الأحداث الكبرى والشخصيات التي تضـــطلع بها، والفضاء والزمان اللذين تجري فيهما تلك الأحداث. ولا داعي للتنبيـــه إلى أن المادة الحكائية يمكن أن تكون هنا "واقعية" أو متخيلة.

ب. مرحلة البناء:

تتعلق هذه المرحلة بالشكل أو الأسلوب الخطابـــي الذي تبنى من خلاله المـــادة الحكائية (تسلسلي – دائري،،،). ومن خلاله يتم تحديد بداية النص الروائي ونهايته.

يتداخل في مرحلة الإعداد التخطيط بالبناء، وقد يتلو أحدهما الآخر. وكـــل ذلك يتم بناء على مراس الكاتب وحنكته وتجربته، من جهة، ونوعية النص المفكر في إنجازه، من جهة ثانية. إن النصوص تختلف بساطة وتعقيدا، سواء على مستوى

القصة والخطاب معا. لكن مرحلة الإعداد بمرحلتيها تظل ناقصة دون الانتقـــال إلى ممارسة الكتابة التي تتصل بمرحلة الإنجاز أو الأداء.

2. 2. 3. الأداء:

إن هذه المرحلة هي التي تتحقق فيها عملية ترهين النص عن طريق الكتابـــة. ويمكننا تقسيمها، أيضا، إلى لحظتين:

أ. الكتابة:

لا يمكن أن تكتب الرواية دفعة واحدة مهما كانت رغبة الكاتب أو إمكاناته بسبب طبيعة الرواية. وبما أن زمن كتابة الرواية، يمكن أن يمتد لشهور أو لسنوات، فلا يمكن للكاتب أن يتقدم في إنجاز هذه المرحلة إلا عبر كتابة "شذرات" أو قطـــع بين الفينة والأخرى، وفي أزمنة مختلفة. يمكن أن تأتي هذه الشذرات علـــى شـــكل فصول متسلسلة، أو وحدات حكائية متقطعة، أو مقاطع سردية منفصلة،،، ومـــن خلال عملية الكتابة "المنجمة" والمتفرقة يبدأ تشكل النص، وهو يتكون باستمرار، ويتعدل باطراد مغيرا ما كان قد تبلور في مرحلة التخطيط والبناء.

ب. التنظيم النصي:

بعد اكتمال الشذرات المكتوبة، ويتبين للكاتب أن القصة أو المادة الحكائية قد وصلت حد الاكتمال، ولم يبق ما يمكنه أن يضيفه إليها، تكون تلك الشذرات قد اتخذت شكل بنيات أو وحدات أو مقاطع أو جمل سردية محـــددة، تـــأتي عمليـــة تنظيمها أو، إعادة تنظيمها، أي إعطاؤها "الشكل" أو "البناء" الخاص بهـــا كمـــا يتمثله الكاتب أو يتصوره خدمة للمرامي أو الآثار التي يسعى لتحقيقها من خـــلال عملية الكتابة، عبر عملية التنظيم النصي.

لكن هذا التنظيم النصي لا يمكن أن يتجلى إلا من خلال "الفضاء النصـــي" الذي يتحدد من خلال الصفحة "المكتوبة" وهي تتضافر مع مجمـــوع الصـــفحات لتشكيل النص الروائي وهو يأخذ صفة "الكتاب الروائي": صفحات متتالية ومرقمة من الصفحة الأولى إلى الأخيرة، ووفق مقاس خاص.

لا يخرج تنسيق وتنظيم النص الروائي على المواصفات التي يفرضها الكتاب: إنه يأخذ طابعا خطيا نتدرج فيه من أعلى الصفحة إلى أسفلها ومن الصفحة اليمنى إلى اليسرى، ومن بداية التسلسل حتى نهايته. غير أن هذا التنظيم، وهو توافقي وتمليه إكراهات الكتاب، يتيح للكاتب أن يتصرف فيه وفق مقتضيات تفرضها طبيعة النص. لقد قلنا عنه، إنه عبارة عن شذرات كتبت في مراحل متعددة. لذلك فالكاتب مدعو إلى التمييز بين هذه الشذرات باعتماد ضوابط معينة في تقسيمها وضم بعضها إلى جانب بعض، وكل ذلك يتم من خلال توظيف مؤشرات وعلامات في التنظيم والتنسيق. نذكر من بين هذه العلامات:

أ. **علامات الوقف والكتابة:** وتتم من خلال استعمال العلامات المختلفة من فواصل، ونقط، وعلامات الاعتراض، ومؤشرات الحوار،،، لصلاتها بالبعد الكتابي. كما أن الكاتب يمكنه التمييز بين هذه الشذرات أو البنيات النصيات بتبديل الخطوط والأشكال: خط غليظ – مائل،،، عبر استثمار كل الإمكانات التي تتيحها التكنولوجيا المكتبية.

ب. **مؤشرات التنظيم النصي**: وتدخل في هذا النطاق كل العلامات التي تصل أو تفصل بين مختلف أنواع الكتل النصية من البنيات والوحدات والمقاطع والجمل. ويندرج ضمنها: توظيف **العتبات والمناصات** (العناوين الفرعية – تقسيم الفصول) أو استخدام **الأرقام** للفصل بينها، وهي تأخذ أحيانا ترتيبا تصاعديا (1–2–3–،،،) أو تنازليا (،،، 3–2–1) وفق المقتضيات التي يراها الكاتب وهو يعطي بناء معماريا خاصا بروايته (نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم، أو الطين لعبده خال،،،) أو توظيف **الفواصل** على شكل **مسافات** بيضاء بين المقاطع، حينا، أو وضع نقط أو نجيمات،،، كما أن لعبة البياض والسواد والرجوع إلى الصفحة الجديدة،،،

ولما كانت الصحفة ذات طول محدد، فقد يلجأ الكاتب لتجاوز إكراهاتها إلى تقسيمها قسمين أفقيين، بحيث يضم كل قبسم "بنية نصية" مختلفة عن الأخرى تحتها، ويمكن للقارئ أن يقرأ كل بنية نصية على حدة (رواية حبى لرجاء عالم مثلا،،،) أو يعمد إلى تقسيمها عموديا بحيث يتقابل النصان، ويمكن أن يقرآ في آن

واحد بشكل تسلسلي، ولكن كل بنية في جانب من عمود الصفحة (مجنون الماء لإدريس بلمليح مثلا،،،).

كما أن الروائي يمكنه أن يزاوج في استغلاله لفضاء الصفحة عبر توظيف الصور إلى جانب الكتلة النصية أو تحتها (" شرفة الهذيان" لإبراهيم نصر الله مثلا). وفي كل عمليات التنظيم هذه، يراعي الروائي، بحسب وعيه بشروط الكتابة وقواعدها، إكراهات الصفحة وإعداداتها التي لا يمكنه التحرك فيها إلا بناء على قيودها وشروطها، رغم أن مجالات استثمارها يمكن أن تتعدى حدودها كما هي ممارسة، أي عبر الإبداع داخل تلك الحدود التي تفرضها: فرواية حبى، وهي تزدوج إلى بنيتين نصيتين يفصلهما بينهما خط، كان الأجدر في تنظيم الصفحة وإعدادها أن يأخذ صورة غير الصورة المعهودة في استغلال فضاء النص: كأن تكون الصفحة أفقية، (عرضي - Landscape /Paysage) وليست عمودية (طولي - Portrait). لكن شكل الكتاب العرضي (أفقيا) سيكون مختلفا عن "طبيعة" الكتاب التي نعرف. ويمكن قول الشيء نفسه عن المقاطع السردية، في مجنون الماء، التي تأتي البنيتان فيها متعامدتين (طوليا)، حيث كان ينبغي أن تأخذ الصفحة بعدا أفقيا (عرضيا) أيضا، وهكذا دواليك،،،

نتبين من خلال الوقوف على هذه الملاحظات أن عملية التنظيم النصي في وعي الكاتب ولاوعيه أيضا، يتم وفق إكراهات "الفضاء النصي": الصفحة والكتاب. إن الروائي ينظم مادة روايته وفق "شروط" الصفحة. وإذا ما "تمرد" على إكراهاتها، وحاول تقسيم الصفحة لتقديم نصيين أفقيين أو عموديين نجد الصفحة لديه تظل تأخذ صورتها التقليدية (العمودية): إنه تمرد مقيد. وإذا ما كان الروائي "متحررا"جدا وكان لديه وعي دقيق بإعدادات الصفحة وإمكاناتها، فقيود الناشر والقارئ، ستطرح عليه...

إننا عندما نقارن بين السرد الشفوي والكتابي من خلال مختلف المراحل التي وقفنا عليها، نسجل أن السرد الشفوي كان أكثر تحررا في عمليته التواصلية. لكن شروط الشفاهية التي كانت سائدة قبل ظهور الكتابة كانت مقيدة بدورها بشروط اجتماعية وثقافية تتصل بما قبل العصر الحديث. وأن السرد الكتابي، كان أكثر تقدما من حيث قيمته الإنجازية، ولعبت الطباعة دورا كبيرا في جعل

النص المطبوع يتطور إلى أقصى مداه، حتى بات الكتاب والمبدعون يدركون (وخاصة في الغرب) شروطه وحدوده، فعملوا على تجاوزها باللعب داخل الصفحة بصور متعددة، أو اقتراح الصفحات المنفصل بعضها عن بعض، أو من خلال تجاوز النص المطبوع إلى النص المرئي (استغلال السينما والكتابة السيناريو (نجيب محفوظ وفي تجربة آلان روب غرييه مثلا). لكن ظهور وسيط جديد (الحاسوب) سيأتي لإعطاء الكاتب الروائي إمكانات جديدة في الإبداع الروائي، تجعله بالدرجة الأولى يتجاوز حدود الصفحة المطبوعة وإكراهاتها.

3. السرد الرقمي:

سوف لا نطيل في هذه النقطة لأننا بصدد إعداد كتاب حول الأدب الرقمي، ويحتل الحديث فيه عن السرد الرقمي والرواية المترابطة المكانة الأولى. ونستكمل ما بدأناه حول السرد الشفوي والكتابي والطباعي، من خلال الوقوف على الأكثر أهمية فيما يتعلق بالسرد الرقمي.

إن مرحلة الإعداد التي رأيناها تحت عنوان السرد الكتابي هي نفسها التي سنجدها في السرد الرقمي، مع فارق جوهري، وهو:

أ. أن الكاتب وهو يخطط لمادته الحكائية أو،

ب. يقدم تصورا لخطابها، أو وهو:

ج. يرمي إلى تشكيل صورة لبناء نصه، أو كتابته وتنظيمه النصي، يضع في اعتباره أن نصه الروائي سوف لا يقدم من خلال "الكتاب" (النص الورقي)، ولكن من خلال "شاشة" الحاسوب، أي أنه سينتج ضمن شروط وإعدادات النص الرقمي، وأن "القارئ" سوف يتعامل معه من خلال هذا الوسيط أيضا.

إن هذا الفارق الجوهري سيدفع الكاتب إلى التفكير في روايته بطريقة مختلفة تماما، لأن عليه أن يضع في حسبانه كل شروط وضرورات **الرقامة** وما يتصل بها. أي أنه بتعبير آخر سيفكر في إنتاج نص رقمي بكل ما يستلزمه ذلك بمنأى عن إكراهات النص الورقي. وعليه فالنص الرقمي (الروائي في حالتنا) إذا تعاملنا معه في كليته، سنجد يتشكل من مكونين أساسيين:

1. **البنيات/العقد**: وهذه البنيات نصية بالدرجة الأولى، لكن يمكن أن تأخذ أيضا بعدا صوريا أو صوتيا،،، (عقد). وضمن هذه البنيات أو العقد نجد أنفسنا أمام المادة الحكائية وهي تقدم من خلال بنيات خطابية.
2. **العلاقات / الروابط**: وبما أن تلك البنيات ستقدم بشكل يجعل بعضها مستقلا عن بعض، فعلى الروائي أن يوجد علاقات بينها. وهذه العلاقات تتحقق في النص الرقمي من خلال "الروابط" التي تمكننا بالنقر عليها بالانتقال بين البنيات والعقد.

تبعا لهذا التمييز يغدو من أولى الأمور التي على الروائي أن يفكر فيها بعد ممارسته التخطيط والبناء أن يعطي لـ "شذراته" طابعها الخاص بها، باعتبارها بنيات "شبه مستقلة". أي أن كل بنية لها طبيعتها النحوية والدلالية والعلاماتية الخاصة. ويستدعي ذلك جعل هذه الشذرات/البنيات مختصرة وألا تتعدى في أحسن الأحوال "صفحة الشاشة". كما أن على الروائي أيضا، أن يفكر في الروابط التي يمكن أن تصل بين مختلف هذه البنيات التي يتشكل منها النص الروائي.

سبق أن سجلنا كون "التنظيم النصي" أهم عنصر في الكتابة الروائية الورقية، من خلال الاشتغال بالفضاء النصي للصفحة وتوزيع النص عليها. ويمكننا قول الشيء نفسه عن الرواية الرقمية، فالتنظيم النصي الذي، يتصل هذه المرة بالروابط بين العقد أو البنيات سيغدو أهم مكون في الكتابة الرقمية. لذلك فالكاتب مدعو أن يعطي مسألة التنظيم النصي أهمية خاصة وهو يعمل على بناء نصه الروائي، وهو يتأسس على قاعدة الربط بين مختلف مكوناته، وقد صارت مع النص الرقمي قابلة لأن يتجاور فيها النصي بالصوري وبالصوتي بكيفية لا يمكن تحققها في النص الورقي.

إننا مع الوسيط الجديد صرنا أمام تجربة "كتابية" جديدة تتخذ من توظيف التكنولوجيا الجديدة منطلقا مختلفا لما كان سائدا، وهي بذلك تتجاوز كل التجريب الذي مورس منذ أواخر الستينيات وبدايات السبعينيات. ويتطلب هذا وعيا جديدا بالكتابة ورؤية مغايرة للنص وللسرد وقد صار يتخذ مع الرقامة مواصفات جديدة ومختلفة جذريا عن كل الممارسات السالفة.

تركيب:
القضايا، الوجود، الحدود

شاعت منذ أواخر السبعينيات قولة باتت ترددها الأفواه والأقلام، وتشنف بها الأسماع. مؤدى هذه القولة: الرواية العربية ديوان العرب في القرن الواحد والعشرين. لا يمكن لأي كان أن يجادل في التطور الذي عرفته الرواية العربية منذ نشأتها إلى الآن. ولا يمكن لأي كان تحميل هذه القولة أكثر مما تحتمل حتى تصير "النوع" الأوحد أو النوع الذي يحجب غيره من الأنواع. ولقد دافعنا في ما كتبناه عن السرد العربي عن واقع يناقض الفكرة التي تقضي بأن "الشعر ديوان العرب"، من خلال التأكيد أن العرب عرفوا ديوانا آخر هو "السرد"، وذلك بهدف جعل التراث العربي الأدبي يقف على رجلين هما: الشعر والسرد. وتبعا لذلك ففكرة "الديوان" الوحيد غير سليمة ولا يمكن فهمها فهما قاصرا.

لقد واكبت الرواية العربية مجمل التطورات التي عرفها المجتمع العربي. وتفاعلت مع العديد من الفنون، وقدمت للسينما العربية ولشاشات التلفزة نماذج متميزة. وشارك في تأليفها المتأدبون والصحافيون والمؤرخون والفلاسفة والأطباء ورجال التعليم،،، كما ساهمت المرأة العربية في الإنتاج الروائي، وصارت تنافس الرجل في مجال العطاء والإبداع حتى باتت العديد من العلامات النسائية ذات مكانة روائية متميزة ليس في الفضاء القطري فقط، ولكن على المستوى العربي والدولي أيضا. صارت للرواية العربية مؤتمراتها التي تعقد هنا وهناك في المجال العربي، وجوائزها التي تنظم للتنافس ولتقدير ما يتميز منها. كما أن الرواية العربية عرفت الترجمة إلى لغات أجنبية عديدة. وبمقتضى الاهتمام بها وبقضاياها المختلفة ولدت ضرورة الانفتاح على الرواية العالمية، فكانت سببا في الإقدام، بالمقابل، على ترجمة الروايات الأجنبية، ولاسيما ما تم الاتفاق على قيمتها وسمعتها...

وعندما نتأمل النقد الأدبي العربي نلمس تطور النقد المتصل بالرواية، بصورة خاصة، بالقياس إلى نقد الشعر، فظهرت الاتجاهات والتيارات وكثرت الأسماء النقدية التي تخصصت في نقد الرواية وصار لها حضور في الساحة النقدية والثقافية العربية،،،

كل هذه التحولات وغيرها مما تعرفه الرواية العربية لم يكن من الممكن تصورها حتى السبعينيات من القرن الماضي حيث كانت في بداية تحولها الكبير. غير أن الرواية العربية لا تزال تفرض علينا مجموعة من الإشكالات والقضايا المتصلة بوجودها وحدودها. ونسعى هنا إلى ترتيب بعضها، بهدف الارتقاء بها إلى المستوى المطلوب:

أ. الدارسة والنقد والقراءة:

رغم ما سجلناه من إيجابيات تتصل بنقد الرواية العربية، نؤكد أن هذه الدراسة لم ترق إلى الغاية المرجوة، ليس فقط على مستوى المواكبة النقدية الإعلامية، ولكن الجامعية أو الأكاديمية أيضا. إن دخول الرواية باعتبارها "**مادة**" للدرس والبحث في كليات الآداب العربية لا تزال في بداياتها. ويكفي أن نتأمل حجم الروايات المقررة في سنوات الإجازة في كل الكليات العربية، وكذلك في مقررات سنوات الثانوي والإعدادي، لنجدها هزيلة جدا بالقياس إلى ما هو موجود عندنا في أقسام اللغات الحية، حيث يفرض على الطلبة عدد لا يستهان به من الروايات التي عليه الاطلاع عليها في حياته الدراسية. أما المقارنة مع الدول الأجنبية، على هذا المستوى، فمستحيلة.

إن جمهور الرواية العربية محدود جدا. ولو كان هذا الجمهور يتسع، على الأقل، من خلال تلامذة المدارس وطلاب الجامعات لكان حجم مبيعات هذه الروايات أكثر مما هو موجود الآن. إن قارئ الرواية العربية لا يزال هو القارئ "الهاوي"، والذي يكتشف الرواية بالصدفة أو بالرغبة في أن يكتب بدوره "رواية"؟ تماما مثل جمهور الشعر الذي يتقلص باطراد، ليس بسبب كون الرواية "ديوان العرب الجديد"، ولكن لأن الشعر الذي يدرس ويعلم هو الشعر القديم. أما الشعر الحديث والمعاصر، فلا يعتبر "شعرا" لدى صانعي مقررات التعليم الثانوي والعالي عندنا؟

عندما لا تتكون لدى التلميذ والطالب العربـــي عادات قراءة الرواية والتعمق في التعرف على آلياتها أنى له أن يسهم في استقبال الرواية العربيـــة طـــول حياتـــه والإقبال على قراءتها؟ وعندما تكون **مناهج تدريس** الرواية متخلفة، لأن أســـاتذة الثانوي، لم يتبينوا طرائق تحليلها في دراستهم الجامعية، وبالتالي يكونون عـــاجزين على تحبيب هذه المادة، إن وجدت في المقررات المدرسية، أنى لهم أن يدرسوها على الوجه الأمثل. وفعلا نجد في مقررات الثانوي بالمغرب، بعض الروايـــات المغربيـــة والعربية، ولكن الأساتذة يجدون صعوبات جمة في تدريس الرواية.

إن تخلف دراسة وتدريس الرواية يعود قسط أساسي منه إلى تـــأخر وعينـــا النقدي بالرواية، وكلما تطور هذا الوعي كان أفيد في جعل تلقي الرواية مقبـــولا. وفي هذا الاتجاه نؤكد أن الدراسات التي تعنى بتقنيات الرواية وأساليبها تحتـــاج إلى تبسيط، وهذا الرهان وليد تضافر الجهود وتكاتفها، من خلال ترجمة الدراســـات التربوية المتعلقة بنقد الرواية. إن إعطاء الرواية مساحة أكبر في مجال التربية والتعليم والإعلام كفيل بجعلها حاضرة أبدا، وبذلك يمكننا تجاوز الوضع الذي نشكو منـــه كثيرا، والمتعلق بتقلص أعداد القراء.

إذا كانت مسؤولية هذه القضية تلقى على كاهل التربية والإعلام والنقد، فإن الروائي يتحمل جزءا أساسيا من هذه الوضعية. ويمكننا تلخيصها في النقطة التاليـــة التي نستجمع فيها عناصر متعددة، ترتبط باللغة والموضوعات وجمالية الرواية.

ب. اللغة، الموضوعات، الجمالية:

إن الموقع الذي صارت تحتله الرواية في المشهد الأدبـــي العربـــي بقدر مـــا هي إيجابية هي سلبية أيضا. لقد صار استسهال عملية كتابة الرواية واقعا، ولم يبق ذلك المجهود الذي تتطلبه في الإنجاز أو الأداء. فكل من يخطـــط لمـــادة حكائيـــة، ويمتلك لغة سردية، يرى نفسه مؤهلا لكتابة ونشر رواية. لا اعتراض لنـــا علـــى ذلك. لكن وجه الاعتراض يكمن في طابع الاستعجال الذي كانت له آثار علـــى تجويد النص والحفاظ على جماليته اللغوية والأسلوبية والموضوعية. فالعديـــد مـــن الروايات ضعيفة لغويا، وتزخر بالأخطاء المطبعية إلى جانب النحويـــة والإملائيـــة والأسلوبية. ويعترض رجال التعليم على هذه النصوص، ويتم تعميم هذا الضـــعف

الكتابـــي على كل الروايات، محتجين على استحالة تضـــمين هـــذه النصـــوص مقررات التعليم لأنها تسهم في تأخر اللغة عند التلاميذ والطلاب.

كما أن نجاح بعض الروايات، لأسباب خاصة، يجعلها نموذجـــا يحتـــذى، فيتم تقليدها ومحاكاتها بدعوى أن "السوق" ترغب فيها، فتسود موضـــوعات تتناولها أغلب الروايات التي تحاكي ذاك النموذج: الفضائحية، الصدمة، الجرأة في تناول الموضوعات،،، فيغيب البعد الفني والجمالي في الكتابة الروائية، وتصير الرواية مشجبا للنقاش حول قضايا اجتماعية وسياسية ودينية من الأحرى تناولها في فضاءات أكثر ملاءمة. وفي هذا الضرب من الموضوعات يجد الناقد الروائـــي نفسه محرجا، فهل عليه أن يدافع عن "القيم" الفنية والجمالية، أم عن الحرية في تناول قضايا مثل "الجنسية المثلية" أو "زنا المحارم" أو عن حرية التعبير وحريـــة الإنسان؟؟؟

لا مراء في أن هناك ترابطا بين الفن والمجتمع. لكن على الروائي أن يوفر لعمله البعد الفني أولا ليكون عملا أدبيا، وإلا كان وثيقة اجتماعية أو سياسية تســـتدعي تدخل أطراف أخرى للحديث عنها، إذا ما انتفى العنصـــر الفـــني أو الجمـــالي أو السردي وفق آليات وشروط العمل الأدبـــي.

ج. الأنواع، الاتجاهات، الوسائط:

من القضايا التي تطرحها الرواية العربية، في علاقتها بالموضوع والجماليـــات، قضية الأنواع. إن مجال الكتابة الروائية العربية محدود جدا، لأن الرواية - النص - الكتاب، غير ذي هوية محددة. ولا يمكننا من خلالهـــا الاســـتجابة لكـــل الأذواق والتوقعات. فكما أن قارئا يهوى الروايات "الواقعية"، يمكن أن نجد آخـــر يحبـــذ الروايات "الفانتازية" أو "العجائبية"،،، وإذا كانت الرواية "عبر النوعية" أو "الـــلا نوعية" (من خلال التجريب) يمكن أن تقدم كل هذه "الأنواع" في نـــص واحـــد، فإنها لا تلبـــي إلا حاجات محدودة لدى القارئ، لأنها، بدل أن تكون ذات "نوع" محدد، تخضع لشروطه وحدوده، وتستجيب لأفق انتظار القارئ، بهدف الارتقـــاء والسمو به، نجدها تؤكد انتماءها إلى اتجاه فني معين (تجريبية، تقليدية،،،)، فتضـــيع بذلك جمهورا واسعا يقبل على أنواع بعينها.

إن ازدهار الرواية العربية، في تقديري، رهين انفتاحها على الأنواع الروائية المختلفة (تاريخية – بوليسية، خيال علمية،،،) وممارستها ببذل جهد معرفي يحتاج إليه القارئ: إذ من خلال الرواية يمكن أن نتعرف على معارف شتى، وتصورات، وعوالم، وتجارب،،، والرواية التي لا "تروي" هذا القلق والظمأ الوجودي والمعرفي لدى الإنسان، ليست رواية جديرة بهذا الاسم: فالسرد الذي تقدمه لنا الجرائد والقنوات الفضائية والأقراص المدمجة يوميا عما يقع في البلد والعالم يصل حد التخمة. ولا يمكن للرواية أن تكون فقط عبارة عن مواد حكائية تشبه ما نتلقاه يوميا. فغياب رؤية فلسفية ومعرفية لدى الكاتب تجعله يقدم لنا "قصصا" نتلقى نظائر لها باستمرار وبوسائط أكثر تطورا: إن الغاية ليست فقط في حكي مادة قصصية أو اللعب في تقديمها. وإلا فبماذا يتميز الروائي عن الصحفي عن صاحب البرنامج الوثائقي، أو عن المخرج السينمائي...

يتفاعل الروائي مع كل أنواع السرد التي يتم إنتاجها من خلال مختلف الوسائط (المكتوبة – السمعية – البصرية – الرقمية)، لكن عليه أن يتجاوز البعد أو الأبعاد التي تقف عليها: الإخبار، التثقيف، إلى توفير البعد الجمالي المعرفي. ويستدعي هذا من الروائي تحصيل ثقافة جديدة، تعطي لعمله خصوصيته وفرادته وجماله.

إذا كان الروائي العربي، إلى الآن، يوظف الكتابة/النص في إنتاج أعماله الروائية، فإن تطور الوسائط، وبالأخص مع ظهور "**الوسائط المتفاعلة**" يقضي بانفتاح الرواية على هذه الوسائط والتفاعل معها بهدف تطوير الإنتاج الروائي لـ "يتفاعل" فيه الكتابي مع الصوتي والصوري،،، أي استثمار كل الوسائط بطريقة فنية وجمالية، لأن هذا هو ما يميز المبدع الروائي عن غيره ممن يوظف هذه الوسائط.

إن قضايا الرواية العربية كثيرة، ووجودها مشروط بالتعرف على حدودها التي تقيدها وتحول دون انخراطها في العصر الحديث. وإذا ما نجحت في إدراك وجودها في تفاعل مع الوجود الاجتماعي، تمكنت من تمثل حدودها التي تدفعها إلى الإبداع بلا حدود.

هذه هي الرواية، منذ أن نشأت، سواء في الغرب أو عند العرب، وهي تتقدم نوعا مفتوحا ومنفتحا ومتفاعلا مع غيره. وفي هذا الانفتاح، كانت أبدا قادرة على

الأخذ والعطاء. فأقامت الجسور مع كل الأجناس والأنواع، فاستفادت منها، وكانت قادرة أيضا على إفادقا. لكن مراوحة مكانها (وجودها المتحقق)، بعدم قدرتها على تجديد دمائها، من خلال انفتاحها على الوسائط المتفاعلة لا يمكن إلا أن يفرض عليها "حدودا" تسور فيها نفسها، فتنتهي نهاية لا تليق بتاريخها القائم على الحوار والتفاعل. ويبدو لي أن الرواية العربية الجديدة بدأت منذ مدة (أواخر التسعينيات) تدور في فلك مغلق. وأن القصة القصيرة، بدأت تجدد نفسها، فهل نستعيد تاريخ علاقة القصة القصيرة بالرواية، وتكون القصة، اليوم، أقدر على جر سفينة الرواية إلى الإبحار في الفضاء الشبكي، بعد أن تكون قد ذللت لها صعوبة تنظيم ذاتها، واستثمار كل منجزات تاريخها التجريبي منذ أواخر الستينيات؟ ذاك رهان الرواية العربية الجديدة: **خوض غمار تجريب جديد،** مفتوح أكثر على المستقبل، لأنه مدفوع إلى إعادة قراءة منجز كل التاريخ السردي لأن الوسائط الجديدة تسمح له بتوظيف كل الوسائط التي تحققت في التاريخ، لكنها، تقدم الآن من خلال واقع آخر، هو الواقع الافتراضي.

ما أكبر القضايا التي ستواجهها الرواية العربية قريبا، وما أضخم المهام التي ستطرح على النقد الروائي العربي! لقد حاولنا التفكير بصوت مرتفع في بعض هذه القضايا، قضايا الوجود والحدود أملا في إثارة الانتباه إلى قضايا أخرى يمكن تطارحها وتعميق وعينا بها، من أجل تجاوزها والعمل على فتح آفاق أخرى...

المصادر والمراجع

1. النصوص:

- الزيني بركات، جمال الغيطاني، مكتبة مدبولي، ط 2، 1975.
- الأبله والمنسية وياسمين، الميلودي شغموم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1982.
- رحيل البحر، محمد عز الدين التازي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1983.
- وردة للوقت المغربي، أحمد المديني، دار الكلمة، بيروت، ط 2، 1983.
- لعبة النسيان، محمد برادة، دار الأمان، الرباط 1986.
- لعبة النسيان، محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط 1، 1987.
- عين الفرس، الميلودي شغموم، دار الأمان، الرباط 1988.
- دليل العنفوان، عبد القادر الشاوي، منشورات الفنك، الدار البيضاء 1989.
- مجنون الحكم، سالم حميش، رياض الريس للكتب والنشر، 1990.
- طريق الحرير، رجاء عالم، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء 1995.
- مزاغل الخوف، جاسم الرصيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2004.
- عمارة يعقوبيان، علاء الأسواني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 7، 2005.
- أحمد المديني، خريف وقصص أخرى، منشورات أحمد المديني، الرباط 2008.

2. الكتب:

- الرواية والتاريخ، المجلس القومي للثقافة، القاهرة 2008.
- ر. م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت 1967.

- محمود أمين العالم، أربعون عاما من النقد التطبيقي، دار المستقبل العربي، القاهرة 1994.
- محمود أمين العالم، الإبداع والدلالة: مقاربات نظرية وتطبيقية، دار المستقبل العربي، 1997.
- محمد برادة، فضاءات روائية، وزارة الثقافة، الرباط 2003.
- أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا، منشورات دار عكرمة، دمشق 1997.
- ابن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، تحقيق محمد بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت 1986.
- صبري حافظ، تكوين الخطاب السردي العربي: دراسة في سوسيولوجية الأدب العربي الحديث، تر. أحمد بوحسن، دار القرويين، الدار البيضاء 2002.
- سيد حامد النساج، تطور فن القصة القصيرة في مصر (من سنة 1910 إلى سنة 1933)، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربي، 1968.
- إدوار الخراط، الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت 1993.
- إدوار الخراط، ما وراء الواقع: مقالات في الظاهرة اللاواقعية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1997.
- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء 2004.
- محمد رمصيص، أسئلة القصة القصيرة بالمغرب:مقاربات موضوعاتية، مطبعة طوب بريس، 2007.
- شريط أحمد شريط، تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998.
- رضوى عاشور، في النقد التطبيقي، المركز الثقافي العربي، 2001.
- شوقي عبد الحميد، البواكير في القصة القصيرة، مركز الحضارة العربية، القاهرة 1999.

- مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر: دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000.
- عبد الرحيم العلام، ببليوغرافيا الرواية المغربية المكتوبة بالعربية: 1942-1999.
- أخبار عبيد بن شرية الجرهمي، ضمن كتاب التيجان في ملوك حمير، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1996.
- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية دار سعاد الصباح، الكويت 1992.
- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة 2005.
- محمد قاسمي، ببيليوغرافيا الرواية المغربية، منشورات الفكر المغربي بوجدة.
- جورج لوكاش، الرواية التاريخية، تر. صالح جواد الكاظم، المجل الأعلى للثقافة، القاهرة 2005.
- عبد الله بن المقفع، كتاب كليلة ودمنة، المطبعة الأميرية بولاق 1937.
- محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، الشعرية التاريخية وأدبية الأدب الموريتاني، دار الأمين، القاهرة 2001.
- أحمد اليبوري، الكتابة الروائية في المغرب: البنية والدلالة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء 2006.
- سعيد يقطين، القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء 1985.
- تحليل الخطاب الروائي، الزمان، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت - الدار البيضاء 1989.
- الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، 1997، ص 188 و218.

- M. Blanchot, Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959.
- *Caliban*, Revue de littérature comparée, n. VIII, Université de Toulouse Le Mirail, 1990.
- Béatrice Didier, L'Ecriture-Femme, édi. PUF, Paris, 1981.
- Alain Robbe-Grillet: pour un nouveau roman, Gallimard, 1963.
- George Lukacs, Le roman historique, PBP, 1965.

- Michel Raimond, Le roman, Armand Colin ,1989, pp.35-60.
- F. Rastier, Sens et textualité, Paris, Hachette, 189, p. 40. Pierre-Louis Rey, Le roman, Hachette, 1992.
- Wladimir Krysinski, Un référent complexe: le dictateur vu par Alejo Carpentier, Miguil-Angel Asturias, Gabriel Garcia Marquez et Augusto Roa Bastos, in Carrefours de signes: essais sur le roman moderne, édition Mouton, 1981, p. 377.
- Ian Watt, The rise of the novel. Penguin book, 1979.
- Patricia WAUGH, Metafiction, The Theory and Practice of self-conscious fiction, Methuen: London and Yew-York, 1984.

3. المقالات:

- نازك الأعرجي: الكل يخشى قطف التفاحة، مجلة الكاتبة، ع. الخامس عشر، 1995.
- رشيدة بنمسعود، ما قبل الأدب النسائي: السرد النسائي بالغرب: خناثة بنونة نموذجا، مجلة الكاتبة، ع. 4، مارس 1994.
- نوري الجراح: ثقافة الخوف من الأنوثة: المذكر والمؤنث و"رجولة" المثقف العربي، الكاتبة، ع. الخامس، 1994.
- سعاد المانع، النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة العربية الثقافية، تونس 1986.

4. مراجع إلكترونية:

- www.al-kalimah.com
- www.Crdp.Toulouse.fr
- www.ditl.info
- Encyclopædia Universalis France S.A. 2003, Version 9.
- www.fabula.org
- http://lettres.univ-oujda.ac.ma/bibliographie/m3.html
- www.online.com
- http://poisonrain.wordpress.com/2009/02/13
- www.saidyaktine.net

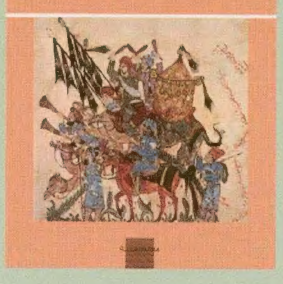
قضايا الرواية العربية الجديدة

الوجود والحدود

سعيد يقطين

• كاتب من المغرب

• صدر للمؤلف أيضاً:



قضايا الرواية العربية هي، بشكل أو بآخر، قضايا المجتمع العربي. إنها متعددة ومتنوعة ومتشعبة تشعّب وتنوع وتعدد قضايا الإنسان العربي في العصر الحديث. عندما انتبه العربي إلى نفسه منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وجد نفسه محاطاً بأسئلة لا حصر لها حول ذاته ووجوده في علاقتهما بالعالم المحيط به. كانت الدهشة والصدمة الكبرى. وبدأ الإحساس بالتفاوت الكبير بينه وبين الغرب من جهة، وبين حاضره وماضيه من جهة أخرى.

كان السؤال الكبير: بماذا نبدأ؟ وكيف؟ وكان السجال والخلاف في التشخيص والاقتراح... كل التشخيصات كانت ناقصة، وكل الاقتراحات ظلت لا تخلو من شوائب. وكان التردد والإحجام، وتقرر المصير بناء على التدخلات الخارجية وعلى أساس مقتضيات ما كان يمور داخلياً من تفاعلات ذات جذور تاريخية في تكوين المجتمع العربي.

سؤال الماضي المشرق والتاريخ العريق كان مؤرقاً. إنه الحلم الذي يجابه به الواقع الذي بدأ يتخذ في بعض مظاهره أبعاداً غريبة و«غربية». فكيف يمكننا استرجاعه وتحويله إلى واقع نجابه به الآخر وحضارته المادية؟

كما أن سؤال الأخذ بأسباب الحضارة الغربية واتخاذها نموذجاً ظل يحفز على اطّراح الماضي، باعتباره أصل كل المشاكل، وتبني صورة الغرب في الحياة والوجود.

لوحة الغلاف:
August Macke - View into a lane

تصميم الغلاف: سامح خلف


الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
editions.elikhtilef@gmail.com



دار الأمان
الرباط

ISBN 978-614-01-0299-6

9 786140 102996